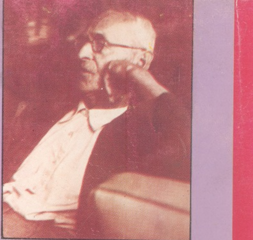
القاهرة

أدب • فكر • فن



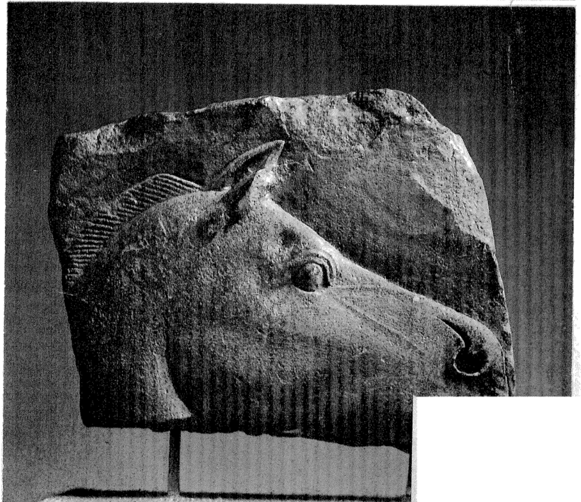
هرمان هسه :
«أيريس» أو زهرة السوسن



الحساسية الجديدة
ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة

• القاهرة • العدد ٥٨ • ١٥ أبريل ١٩٨٦م • ٦ شعبان ١٤٠٦هـ •





افتتاحية

القاهرة فى ثوبها الجديد

بهذا العدد ، تواصل القاهرة رحلتها الثقافية التى بدأتها أسبوعية ، وتستمر فيها شهرية . . وبين الإثنتين تكمن أهمية الاستمرار الثقافى وتطوره لكى يكون قادراً على تلبية حاجات الثقافة والمثقفين فى مصر والوطن العربى . .

ومجلة القاهرة التى تَشْرُفُ باسم مدينتها تود أن تكون معبرة عنها فى طموحها إلى التقدم والرقى ، فقد كانت القاهرة ومازالت قلب مصر والأمة العربية النابض بالحياة ، فإذا ضعف هذا القلب أو خفتت نبضاته ، ضعفت المنطقة كلها وفقدت هيبتها فى عالمها ، ولم تأت هيبة القاهرة من كِبَر حجمها أو كثرة عدد سكانها فقط ، لأن أهم من هذا كله هو مواكبتها الدائمة لروح عصرها ، وما يعتمل فى داخلها من تيارات ثقافية وفنية وأدبية وفكرية تتطور دائماً لكى تكون حجر الزاوية فى الريادة الثقافية الشاملة .

ومجلة القاهرة ، وهى تواصل تقديم خدمتها الثقافية ، تود أن تكون معبرة عن كل أو معظم التيارات الثقافية والأدبية الجديدة التى تحاول أن تعيد صياغة العقل المصرى والعربى فى اطار نهضة شاملة أو صحوة كبرى هى فى مجملها جهداً واعياً لمجتمع متعلم ، واسع الاطلاع ، يتمتع بحرية التفكير والتعبير ، غير مُكبّل بمسلّمات تشده الى الخلف . . وذلك من خلال الدعوة لتأسيس قيم حضارية جديدة ، تضع القيم الذهنية والفنية فى مرتبة عليا من استمتاعات الإنسان .

والقاهرة بهذا المعنى تفتح ذراعيها وقلبها لكل المثقفين والمبدعين فى مصر والبلاد العربية ، لكى تكون صفحاتها تعبيراً عن كل ما هو جديد وقادر على الاستمرار والتواصل الثقافى .

ويلمس القارىء فى هذا العدد الشهرى الأول من القاهرة : التجديد الشامل فى التبويب والاخراج وتنوع المادة وخصوبتها من خلال متابعة الحياة الثقافية فى مختلف مجالاتها وأنشطتها .

وتأمل القاهرة فى أن تثير المزيد من القضايا الثقافية والفنية والأدبية والفكرية فى أعدادها القادمة ، وتأمل كذلك فى أن يلتف حولها الأدباء والفنانون الشبان ، وأن تكون صفحاتها معبرة عن صوت من لا صوت لهم : فى المجالات الثقافية والأدبية والفنية بمختلف إتجاهاتها ومواقفها النقدية وابداعاتها ، وصولاً إلى صياغة مناخ ثقافى نظيف وجاد ، تختلف فيه الآراء والمواقف والرؤى والمناهج فى اطار من وحدة الثقافة الوطنية والموروث الحضارى العام وليس بعيداً عن طموحاتنا أن تكون القاهرة أيضاً ، بوتقة إنصهار أو مجال تواصل بين الثقافات العالمية المختلفة وثقافتنا العربية من خلال ما تقدمه من أعمال أدبية وفنية مترجمة لكى يسير التأثير والتأثر والاحتكاك الثقافى فى طريقه المأمول . . فالمسافة بين برلين التى نقدم منها تغطية مهرجانها السينمائى الأخير ، والمنيا التى نقدم منها تغطية لندوة طه حسين الأدبية ، هى المسافة التى نأمل فى سد فجواتها الثقافية بين ثقافة تتغير ، وأخرى ثابتة ، وشتان بين التغير والثبات . .

إن متابعة كل جديد فى الأدب والفن هو - فى رأينا - الضمان الوحيد للحيلولة دون تحويل مجتمعاتنا فى مصر والبلاد العربية إلى مجرد متاحف للثقافة . .

نملك طموحاً بلا حدود . . نعم

ونرغب فى إخصاب حياتنا الثقافية . . نعم

ولكن أن يحدث هذا كله . . فسيكون مرتبطاً بمدى تقبل الحياة الثقافية فى مصر لعملنا . . وهو ما نطمح فى الوصول اليه . . وبخاصة عندما يدرك الجميع أن صفحات القاهرة ملكا لقرائها من كتاب ومبدعين . .

د. سمير سرحان

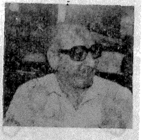


متابعات مسرحية صفحة ٥٠

القاهرة

أدب • فكر • فن

الثمن ٥٠ قرشا



يوسف العاني . صفحة ٤٢



الحساسية الجديدة . صفحة ٧

د . سمير سرحان

عبد الرحمن فهمى

تحسين عبد الحى

محمود الهندى

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

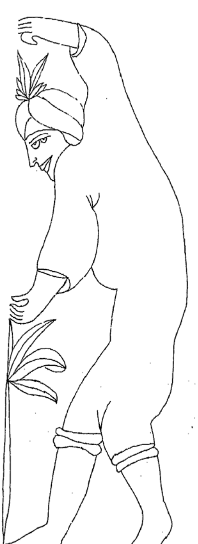
عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المستطرف
من كل فن مستطرف

د. سهير القلماوي

لم يقتصر جامعو الأخبار والقصص والطرائف فى اللغة العربية على الاختيار من كتب عربية أو مسموعات فى رحلاتهم عبر الدولة الإسلامية الممتدة الأطراف ، وإنما اتجهوا إلى مأثورات الأمم الأخرى وخاصة الفرس فنقلوا الكثير مما حفظت كتبهم من مثل هذه الحكايات والطرائف . ولعلنا لا ننسى أن ألف ليلة وليلة كما يقول ابن النديم هى ترجمة لكتاب فارسى يعرف باسم « الهزار انسان » أى الألف خرافة ، ولكننا لم نعثر على نسخة من هذا الكتاب لنرى إلى أى مدى تصح هذه المقولة ، فوقاً على أن المنقول فى ألف ليلة مباشرة من كتب عربية مما لا يخفى على باحث .



ولقد جمع الجهشيارى مثلا أسماراً كثيرة ، وروى أنه اعتزم تأليف كتاب بعنوان « ألف سمر وسمر » دوّن منها أربعمائة وثمانين سمراً ثم مات قبل أن يكمل الأسمار ولياليها ، والمؤسف حقا أنه حتى هذا الجزء الناقص ضاع ولم يصل إلينا .

وكان منهم من قد أتقنوا الاختيار وكانت لهم موهبة وذوقا مرهفا فى الانتقاء ، منهم الأبشيهى فى كتابه هذا الذى سنعرض نصاً منه ، ولأنه جاء فى عصر متأخر (١٣٨٨م - ١٤٤٦م) فقد بسطت أمامه طائفة ضخمة من الكتب المختلفة فى التاريخ والنوادر والطرائف . وقد أخذ يغربل هذا الذى اختاره حتى وصل إلى هذا الكتاب الذى رضى عنه وقد جمع فيه أشتاتا ممتازة من أدب ولغة وتاريخ وغير ذلك من أبواب المعرفة .

ومما يشهد له بالذوق اختياره لعناوين كتبه ، فقد كان ، إلى جانب كونه كاتبا ، شاعراً فى الوقت نفسه وهو مصرى مولود بالمحلة الكبرى وولى الخطابة فى بلدته « أبشهة » التى ينسب إليها . ألف كتابا فى الوعظ سماه « أطواق الأزهار على صدور الأنهار » .

وفى كتاب « الفردوس » « الشاهنامة » الذى يؤرخ فيه لفارس ، منذ العصور القديمة جداً ، حيث يختلط المروى عن هذه العصور بالأساطير ، بل حيث تطغى الأسطورة على الحقيقة التاريخية ، يروى الفردوسى هذه القصة التى أخذها الأبشيهى وعمل فيها بشىء من ذوقه وشاعريته فوصلتنا على النحو التالى :

« ومن غريب ما اتفق وعجيب ما سبق ما حكى أن ملكا من ملوك الفرس يقال له اردشير وكان ذا مملكة متسعة وجند كثير . وكان ذا بأس شديد . قد وصف له بنت ملك بحر « لأردون » بالجمال البارع . فسير أردشير من يخطبها من أبيها ، فامتنع من اجابته ولم يرض بذلك . فعظم ذلك على أردشير ، وأقسم بالإيمان المغلظة ليغزونّ الملك أبا البنت ، وليقتلنه هو وابنته شر قتلة ، وليمثلن بهما أخبث مُثلة .

فسار إليه اردشير فى جيوشه فقاتله فقتله أردشير وقتل سائر خواصه . ثم سأل عن ابنته المخطوبة ، فبرزت إليه جارية من القصر من أجمل النساء ، وأكمل البنات حسناً وجمالاً وقداً واعتدالا . فبهت اردشير من رؤيته إياها .

فقالت له : « أيها الملك إننى ابنة الملك الفلانى ملك المدينة الفلانية ، وإن الملك الذى قتلته انت قد غزا بلدنا وقتل إبى وقتل سائر أصحابه ، قبل أن تقتله أنت ، وأنه أسرنى فى جملة الأسارى ، وأتى بى فى هذا القصر . فلما رأتنى ابنته التى أرسلت تخطبها أحبتنى وسألت أباها أن يتركنى عندها لتأنس بى ؛ فتركنى لها . فكنت أنا وهى كأننا روحان فى جسدٍ واحد . فلما أرسلت تخطبها خاف أبوها عليها منك ، فأرسلها إلى بعض الجزائر فى البحر المالح عند بعض أقاربه من الملوك » .

فقال اردشير . « وَدَدتُ لو أنى ظفرت بها فكنت أقتلها شر قتلة » . ثم إنه تأمل الجارية فرآها فائقة الجمال . فمالت إليها نفسه فأخذها للتسرى ، وقال هذه أجنبية عن المَلِكَ ، ولا أحنث فى يمينى بأخذها .

فحملت منه . فلما ظهر عليها الحمل ، اتفق إنها تحدثت من يوما ، وقد رأته منشرح الصدر ، فقالت له « أنت غلبت أبى وأنا غلبتك » . فقال لها « ومن أبوك ؟ » فقالت هو ملك بحر « الأردوان » وأنا ابنته التى خطبتنى منه وانى سمعت إنك أقسمت لتقتلنى فتحيلت عليك بما سمعت . والآن هذا ولدك فى بطنى فلا يتهيأ لك قتلى » .

فعظمُ ذلك على اردشير ، إذ قهرته امرأة وتحيّلت عليه حتى تخلصت من يديـه . فانتهرها ،خرج من عندها مُغْضباً . وعدّل على قتلها .

ثم ذكر لوزيره ما اتفق لـه معها . فلما رأى الوزير عزمه قويا على قتلها خشى أن تتحدث عند الملوك بمثل هذا ، وأنه لا يقبل فيها شفاعة شافع . فقال « أيهـا الملك إن الرأى هو الذى خطر لك ، والمصلحة هى التى رأيتها أنت ، وقتلُ هذه الجارية فى هذا الوقت أولى ، وهو عـين الصواب . لأنـه أحق من أن يقال إن امرأة قهرت رأى الملك وحنّثته فى يمينه لأجل شهوة النفس » .

ثم قال « أيها الملك إن صورتها مرحومة وحَمْلُ الملك معهـا ، وهى أولى بـالسـترْ ولا أريبى قتلها أسْتر ولا أهـون عليها من الغـرق » . فقال لـه الملك « نعم ما رأيت خذها غرِّقها » .

فأخذها الوزير ثم خرج بها ليلا إلى بحر « الأردوان » ومعه ضوء ورجال وأعوان . فتحيّل إلى أن طرح شيئا فى البحر أوهم من كان معه أنها الجارية . ثم أخفاها عنده .

فلما أصبح جاء إلى الملك فـأخبره أنـه غرّقها . فشكره على ما فعل . ثم إن الوزير ناول الملك حقا مختوماً وقال « أيها الملك إنى نظرت مولدى فوجدت أجلى قـد دَنَا عـلى مـا يقتضيـه حسـاب حكـماء الفـرس فى النجـوم ، وإن لى أولاداً وعندى مـال قـد ادخـرتـه من نعمتـك فخذه إذا مت إن رأيت . وهـذا « الحقُ » فيه جـوهر اسـأل الملك أن يقسّمه بين أولادى بالسوية ، فإنه إرثى الذى قد ورثتـه من أبى وليس عندى شىء اكتسبته منه إلا هذا الجوهر فقال لـه الملك « يُطوّل الرب فى عمرك ، ومالك لك ولأولادك سواءً أكنت حيا أو ميتاً » . فألحّ عليه الوزير أن يجعل من الحق عنده وديعة .

فأخذه الملك وأوْدعه عنده فى صندوق . ثم مضت أشهر الجارية فوضعت ولداً ذكراً جميـلا حسن الخلقة ، مثـل فلقة القمـر . فلاحظ الوزير جانب الأدب فى تسميته فرأى أنه ان اخترع له اسما وسمّى به وظهر لوالده بعد ذلك فيكون قد أسـاء الأدب وإن هو تركه بلا اسم لم يتهيأ له ذلك . فسّماه « شاه بور » ومعنى شاه بور بالفارسية « ابن ملك » فإن « شاه » ملك و« بور » « ابن » ولغتهم مبنية على تأخير المتقـدم وتقديم المتـأخر . وهذه تسمية ليس فيها مؤاخذة .

ولم يزل الوزير يلاطف الجارية والـوليد إلى أن بلغ الـولد حـدّ التعليم فعلمه كـل مـا يَصْلُح لأولاد الملوك من الخط والحكمة والفروسية ، وهو يوهم أنه مملوك له اسمه « شاه بور » إلى أن راهق البلوغ .

هذا كله واردشير ليس له ولد وقد طعن فى السن وأقعـده الهرم . فمـرض وأشرف على الموت . فقال للوزير « أيها الوزيـر قد هزم جسمى وضعفت قوتى ، وإنى أرى أنى ميّت لا محالة . وهذا الملك يأخذه من بعدى من قد قضى له به » فقال الوزير « لو شاء الله أن يكون للملك ولد كان قد ولى بعده المُلك » . . ثم ذكّره بأمـر بنت ملك بحر « الأردوان » ويحملها . فقال الملك « لقـد ندمت على تغريقها ولـو كنت أبقيتها حتى تضع فلعل حملها يكون ذكراً » .

فلما شاهد الوزير من الملك الرضا ، قال « إنها عنـدى حية ، ولقـد وضعت ولـداً ذكراً ، من أحسن الغلمان خلقا وخُلقا » . فقـال الملك « أحقٌ مـا تقـول ؟ » فـأقسم الوزير أن نعم . ثم قال « أيها الملك إن فى الولد روحانية تشهد بأبوة الأب وفى الوالد روحانية تشهد ببنوة الابن . لا يكـاد ذلك يَنْخرِمُ أبداً . وإننى آتى بهـذا الغلام بـين عشـرين غلامـا فى سنه وهيئتـه ولباسـه ، وكلهم ذوى باء معروفين خلا هـو . وإنى أعـطى كل واحـد منهم صولجـانا وكـرة ؛ وآمـرهم أن يلعبوا بـين يديـك فى مجلسك هـذا . ويتأمـل الملك صـورهم وخلقتهم وشمـائلهم ، فكل من مـالت إليـه نفسـه وروحانيته فهو هوه » .

فقال الملك « نعم التدبير الذى قلت » . فأحضرهم الوزير على هذه الصورة ، ولعبوا بـين يدى الملك . فكـان الصبى منهم إذا ضرب الكرة قـرُبَتْ من مجلس الملك تمنعه الهيبة أن يتقدم ليأخذها إلا « شاهبور » فإنه كان إذا ضربها وجاءت عند مرتبة ابيه تقدم فأخذها ولا تأخذه الهيبة منه .

فلاحظ اردشير ذلك منه مراراً فقال لـه « أيهـا الغـلام مـا اسمـك ؟ » فقـال : « شـاهبور » فقـال له « صـدقـتَ أنت ابنى حقا » . ثم ضمّه إليه ، وقبّله بين عينيه ، فقال له الوزير « هذا هو ابنك أيها الملك » . ثم أحضـر بقية الصبيـان ومعهم عدول ، فأثبت لكل ولد منهم والداً بحضرة الملك ، ليتحقق الصدقُ فى ذلك .

ثم جاءت الجارية وقد تضاعف حسنها وجمالها وقبلت يد الملك فرضى عنها . فقال الوزير « أيها الملك قد دعت الضرورة فى هذا الوقت إلى احضار « الحق » المختوم . فأمر



الملك بـاحضاره . ثم أخـذه الوزيـر وفك ختمه وفتحه ، فإذا فيه ذَكَرُ الوزير وانثياه مقطوعة مصانة فيـه ، من قبل أن يتسلم الجـاريـة من الملك . وأحضـر عـدولا من الحكماء وهم الذين فعلوا به ذلك ، فشهدوا عند الملك بأن هذا الفعل فعلناه به من قبل أن يتسلم الجارية بليلة واحدة .

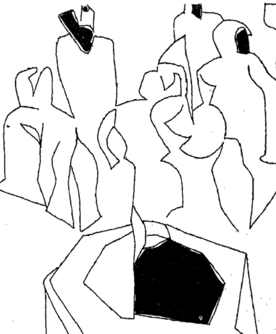
قال فدهش الملك اردشير وبُهت لما أبداه هذا الوزير من قوة النفس فى الخدمة وشدة فناصحته . فزاد سروره وتضـاعف فرحـه لصيانة الجارية واثبات نسب الولد ولحوقـه به .

ثم ان الملك عُوفى من مرضه الذى كان به وصحّ جسمه . ولم يزل يتقلّب فى نعمه وهو مسرور بابنه إلى أن حضرته الوفاة . ورجع الملك إلى « شاهبور » بعد موت أبيه . وصار ذلـك الـوزيـر يخدم ابن الملك اردشـير ، وشاهبور يحفظ مقامه ويـرعى منزلتـه حتى توفاه الله .

المقهى

محمد حسيب القاضى

لك ان تذهب
البحر فى الباب . . هذا الغطيط المنوم للذاكرة
وانا حامل وجهى المتعود رؤية صورته فى مراياك
حتى السأم .
قلت امشى الى حيث يجتمع الاخوة الهادئون على لعب
الورق اثنين او اربعة .
نتحدث كى نقتل الوقت . ننظر فى بعضنا
نتناول قهوتنا . ونشير الى النادل العصبى الذى يتجاهلنا
ونتابع امرأة تدخل الباب . تجلس فى الركن
تفتح علبة تبغ . وتشعل واحدة . ثم تطفئها وتغادرنا مسرعة
لا يهم
صاحبى قال وهو يعانق ظل المساء الذى يتساقط
خلف الزجاج وترتد نظرته النهمة
فيحدق فى قاع فنجانه ذى التعاريج والصور المتداخلة
المبهمة



فجأة يبدأ الورق المتنقل دورته
(تصبحون بخير) . . وامضى
وانا حامل وجهى المتعود رؤية صورته فى مراياك
حتى السأم .

الشخص

قد يكون الذى بيننا هو ما بين اثنين
ثالثنا ذلك الغامض الواقف الان فى بابنا
حجرا او سحابه
منذ الف سنة
او اقل كثيرا من اللحظة
الواقف الان ما بيننا
هل ترى سيكون بمقدور اغنية اثنين
ان تتفادى انهيار السماء على وتر فى ربابة
ربما
غير ان الذى بيننا هو عمر من الرمل
او لحظة من هبوب المرايا الدفينة
حين نحدق فيها يطالعنا ذلك الجالس المتململ
فى نظرتينا . .
ونحسب أن بامكاننا أن نغنى الذى قد نسيناه
من اين نأتى الى راحتينا
لنشعل آخر ضوء ، ونقرأ ما قد كتبناه
فى الريح ، أو فوق ماء البدايات .
كيف لنا ان نقول جميل هو الآن عالمنا
حينما يتعرى بداخلنا نائما للخطيئة والشفقة
ما الذى نفعل الان . . ؟
هل نصنع الذكريات لما كان يوما
ترى ام لما سوف يأتى
هكذا ينتهى كل شىء ولا ينتهى اى شىء
وثالثنا الواقف الان بين نسيمين يختلجان
وزهرة موتى
ونغادر ظلين كانا لنا
ثم ندخل فى جسد واحد
حاملين غصونا رمادية تنتظر
اتضاح الخطى الذاهبة
فى اتجاه النهر .

الحساسية الجديدة

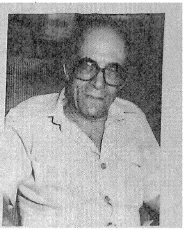
ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة

تحقيقات القاهرة

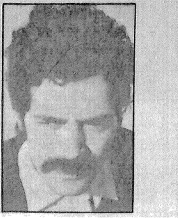
وليد منير
حسن سرور
عمرو خفاجى

يموج الواقع الإبداعى فى مصر الآن بتيارات أدبية متباينة . ويتجسد المأزق الراهن فى حجب بعض هذه التيارات وعزلها عن حركة الثقافة الرسمية ، أو فى عجز بعضها عن الوصول إلى قطاعات عريضة من الجماهير والتأثير فيها . ولا يفيد كثيراً أن نلقى باللائمة على المؤسسات الثقافية وحدها ، أو نلقى بها على فئات الجماهير التى تتلقى هذا الإبداع وتستهلكه وحدها . ولا يفيد أيضاً أن نلقى بها على المبدعين وحدهم ، فبدون تحليل الظاهرة تحليلاً موضوعياً ، والإلمام بها من كافة الزوايا والجهات ، لن نستطيع أن نضع أيدينا على جوهر الأزمة أو موضع الألم . لقد شهدت سنوات الستينات والسبعينات من هذا القرن تحولات خطيرة ومدهشة على الصعيد السياسى والاقتصادى والاجتماعى . وتبعت هذه التحولات التاريخية تحولات مماثلة فى أشكال إدراك الواقع ، والوعى به ، والتعبير عنه أو التكهن بمستقبله . وصار لزاماً على إنسان عصرنا أن ينبذ عاداته التقليدية فى التفكير والإبداع والتلقى ما دامت مستويات واقعه الحياتى قد تعقدت وتداخلت وتعددت مدارجها بهذا الشكل الخطير . لقد خلخلت الشروط التاريخية من بنية الوعى التقليدى ، وهزت جذوره هزاً ، ولكن الجدل القائم بين الجديد والمألوف من ناحية ، وبين الواقع والممكن من ناحية ما فتىء يتسع ويشتد يوماً بعد يوم كى يتمخض عن نواة التجاوز الحية التى تنطوى على عناصر الفاعلية فى كل من النقيضين . وفى بؤرة التوتر والجذب بين قطبى السائد والمغاير يحاول ما يسمى بأدب « الحساسية الجديدة » أن يطرح نفسه كأداة تنحو فى عملها نحو الخروج على أشكال التعبير الباهتة التى استنفذت أغراضها ، كما تنحو نحو مغامرةٍ جديدةٍ على مستوى الرؤية ، ومستوى الصياغة الجمالية سواءً بسواءً . « الحساسية الجديدة » مصطلح « جديد » ، نحن به حديثو العهد لم نزل ، وهو ينمُّ فى أساسه عن تجاوز ما للحساسية التقليدية المعروفة ، فما هى دلالة هذا المصطلح ؟ وكيف تَشَكَّل ؟ وما هو هذا الأدب الجديد الذى ينعت به ؟ وما هى خصائصه وأبعاده ومراميه ؟

هذا هو ما يحاول أن يجيب عليه تحقيق « القاهرة » فى هذا العدد .



ادوار الخراط



ابراهيم أصلان

الحساسية الجديدة نوع «من الكتابة الانقلابية . هكذا يعرِّف القاص والناقد «ادوار الخراط» الأدب في مصر الآن .

ويقول «ادوار الخراط» أنه في الوقت الذي تعد فيه الحساسية التقليدية رافداً من روافد السلطة في الواقع ، تعد الحساسية الجديدة نقضاً لهذا الواقع ، واستشرافاً لمنظومة جديدة من القيم على الصعيد الفني والثقافي والاجتماعي في آن . ولكن من هو أول من استعمل هذا المصطلح اللامع في مصر ؟ يقول «ادوار» : «تعرَّف القراء لأول مرة على هذا المصطلح في كتابات د/صبري حافظ بمجلة «المعرفة» (أغسطس ١٩٦٩) ، كما أن فصلاً كاملاً من فصول رسالته (نهوض ونمو القصة القصيرة المصرية) كان تحت هذا العنوان .

ويحرص «ادوار الخراط» أن يُفرِّق بين مصطلح «الحداثة» ومصطلح «الحساسية الجديدة» حيث أن الحداثة قيمة مطلقة ، وهي بمعنى من المعاني قيمة لا تاريخية . إنها السر الذي يتجاوز التفسير ويحتمل مفهومات لا متناهية . فيم يكمن هذا السر إذن ؟ . إنه يكمن في العمل داخل منطقة الخلق والرؤى ، وإيجاد لغة تتحدى اللغة ، ولكن «الحساسية الجديدة» ظاهرة تاريخية بمعنى أنها مظلة عامة تندرج تحتها عدة تيارات واتجاهات . وتبعاً لذلك فإنها يمكن أن تتحول بفعل التاريخ إلى نمط في لحظة ما ، وحينئذ فلابد لنا أن نتجاوز هذا النمط إلى أعلى . نعم ، لابد أن نتجاوزه . وأن نثور ضده سعياً إلى إحلال نظيره بدلاً عنه .

نحاول أن نتقصَّى ينابيع النشأة والنمو لأدب الحساسية الجديدة ، فنسأل : متى تخلَّقت هذه البذور في تربة حياتنا الثقافية والابداعية ؟ يجيب ادوار الخراط : «تخلَّقت بذور الحساسية الجديدة في بداية انهيار الحقبة الليبرالية . بالتحديد في الأربعينات حين بدأ بشر فارس ، وبدر الديب ، وفتحي غانم ، وعباس أحمد ، وادوار الخراط نفسه يبدعون أدباً مغايراً . أيضاً بدت مساهمات رمسيس يونان الفكرية ، وإبداعات منير رمزي الشعرية - وهو شاعر سكندري مجهول لم ينظر إليه بالشكل اللائق - كما لو كانت تحمل في طيِّها إرهاصات رؤية جديدة ، وأشكال تعبيرية غير مألوفة» .

يضيف «ادوار الخراط» : «تتقاطع «الحداثة» و«الحساسية الجديدة» في أحيان كثيرة ، ولكنهما يتباعدان أيضاً في نقاط مختلفة . أبو نواس في خمرياته لم يكن يعني الخمر في ذاتها . الخمر هنا (علامة) شعرية متعددة الدلالات ، ولذلك فإن أبي نواس يعد حداثياً . تكسير نمط الوقوف على الأطلال عند نفس الشاعر قيمة هامة ولكنها ليست مطلقة ، بل تاريخية - أبو نواس هنا صاحب «حساسية جديدة» . كان لابد أن نتساءل عن أهم تبديات هذه «الحساسية الجديدة» في الأدب . ويقول «ادوار» : من أبرز هذه التبديات في القصة تكسير أسلوب السرد التقليدي ، وفرط عقد الزمن المتسلسل ، وإهمال الحبكة التقليدية ، واستخدام الحلم والكابوس والفانتازيا . كما أن من أبرز تبدياتها في الشعر الاستغناء عن التفعيلة كأداة وحيدة لخلق الإيقاع ، وإدخال المبتذل والرث واليومي إلى القصيدة ، والتخلي عن التبشير والوعظ والحكمة والتقمص . ولذلك فإن كتابات الصوفية من أمثال النفري والتوحيدي وابن عربي موسومة كلها بالحساسية الجديدة ، وهؤلاء المتصوفة شعراء وليسوا ناثرين على الإطلاق» .

يتفق الشاعر والناقد «رفعت سلام» كذلك مع «ادوار الخراط» في أكثر من زاوية . وهو يحرص أن يعطي منظوره دائماً بعداً سياسياً واجتماعياً يؤكد تاريخيتها .

ويقول رفعت سلام : «عندما صعدت قصيدة السبعينات إلى الساحة ، كان ثمة نظام جديد من المفاهيم الثقافية والمعرفية والأفكار والقيم يرسي أركانه . إنه نظام التبعية وشراهة الاستهلاك والابتذال والقمع . نظام يشبه أنظمة الانحطاط المملوكية . كان هذا العالم ينفي أية إمكانية للتصالح معه ، إلا لدى المستفيدين منه ، بشكل أو بآخر . ولم يكن مفر من الرفض والخروج ، دون حلول وسطية» .

ويرى «رفعت سلام» أنه من السابق لأوانه الحديث عن «قيم جمالية» متبلورة تمام التبلور تطرحها قصيدة السبعينات أو قصيدة «الحساسية الجديدة» ، ولكنه يشير إلى ملامح بنائية هامة فيها .

يقول «رفعت سلام» : «هناك النزوع إلى كسر سكونية القصيدة السائدة ، واسترخائها ، وآليتها . وهو نزوع يتوجه أساساً صوب الإيقاع والصورة واللغة . ذلك الانفصال السابق بين الإيقاع (التفعيلي) و(النثري) قد تم تجاوزه في اتجاه وحدة إيقاعية جديدة ، تمزج بينهما ، أو تُغلِّب أحدهما ، أو تتناوبها التنويعات المختلفة وفقاً لمناخ القصيدة . كما أن منطقية الصورة الشعرية التي ترسخت في ظل القصيدة الجديدة حتى تحولت إلى منطقية جاهزة ، قد استوعبتها منطقية أكثر جدة ، مضادة للألفة ، هادمة للتوقع ، قائمة على التناقض المفاجيء ، والحدة المباغتة» .

ويعود «رفعت سلام» كي يربط بين «نزوع التجاوز» وبين شروط الواقع التاريخية فيتساءل هل كان ممكناً أن يتوافق «بوشكين» مع النظام القيصري ، ونيرودا مع النظام الديكتاتوري في شيلي ؟ ويجيب «رفعت سلام» : «إنه الخروج - إذن - كقانون تاريخي» . هنا ينتفي أن تكون «الحساسية الجديدة» انسحاباً من الواقع إلى التشكيل الجمالي المحض حيث لا يصح عزل مضمون الواقع عن تشكيله وصياغته فنياً على يد المبدع الذي يضرب بجذوره في هذا الواقع ، ويستشرف آفاقه ، ويحن إلى تجاوزه . تقول الناقدة والقاصة «اعتدال عثمان» : في كل الأحوال يهدف كاتب الحساسية الجديدة إلى كسر الاتفاق المتعارف عليه بينه وبين المتلقي فلا تصبح العلاقة هنا علاقة سلبية فيكتفي المتلقي بدور المستهلك للأدب ، بل يصبح هو نفسه مشاركاً في إنتاج النص . وإذا تغيرت علاقة الكاتب بالكلمة أداته الأساسية في التعبير واستطاع أن يعيد تشكيلها في سياق نصه وفق ديناميكية عمله الإبداعي سواء أكان شعراً أم قصاً ، وترتب على هذا كله تغيير في مفهوم تلقي العمل الإبداعي والمشاركة في إنتاجه ، فإننا نكون أدخل في قضايا الواقع الجوهرية .

علاقة الإنسان في مجتمع ما بأداته في العمل وموقفه من علاقات الإنتاج في هذا المجتمع ، وهل هو مستهلك مفعول به أم منتج مشارك في الفعل ؟» .

تتبنى «اعتدال عثمان» إذن رؤية «أكثر رحابة» واتساعاً للواقع من تلك الرؤى المحدودة المؤطرة باعتبار أن الواقعي كما يقول د/عبد المنعم تليمة أعم وأشمل من الاجتماعي ، وأن الفن ينهض ببناء موازٍ للبناء الاجتماعي أو متقاطع معه .

و«اعتدال عثمان» تطرح الصياغة الأخيرة لرؤيتها تلك على هذا النحو :-



فريدة النقاش

الحساسية الجديدة تعد فعل الكتابة ليس استرجاعاً أو انعكاساً ساذجاً لتجربة حياتية كما حدثت فى الواقع ، وإنما إعادة تنظيم عناصر هذه التجربة ، وإعادة التنظيم تعنى عدم الخضوع لآليات أنواع السلطة فى الواقع ، وإنما تصبح سلطة النص ، وسلطة كاتبه وقارئه مواجهة ومعادلة وكاشفة لتناقضات هذا الواقع ومسالبه » . ألا تقترب هذه الرؤية من رؤية « هربرت ماركيوز » الذى يرى أن « الشاعر إذ يجعل الغائب حاضراً ، ويتحدث عن تلك الأشياء الخفية التى تجوس فى العالم ، إنما يمارس نوعاً من نفى النفى ، شأنه شأن الفكر فى مساره ، ويهيىء الطريق بدوره للرفض الأعظم » ؟ ومن ثمّ فإن الشعر فى رأى « ماركيوز » يعمل بحكم قوانينه الخاصة على « تقويض العالم » ، وخلق تجربة جديدة ، غير مألوفة ، تؤدى إلى إقامة علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة » .

هنا ، يعد التشكيل مدخلاً إلى الموقف ، ولا يعد انسحاباً عنه . هنا ، أيضاً ، تصبح إشكالية الفنان - فيما يقول عبد المنعم تليمة فى كتابه « مداخل إلى علم الجمال الأدبى » - إشكالية (تشكيل) بالدرجة الأولى ، لا إشكالية توصيل . وما دام الأمر كذلك فإن طبيعة المعرفة الجمالية - على صعيد العلاقة بين الفنان وجمهوره - تقتضى أن يكون (الفن فى الواقع) لا (الواقع فى الفن) .

ولكن الكاتبة والناقدة « فريدة النقاش » لها رأى « آخر » يتعارض بقدر ما يتماس فىبعض النقاط مع الآراء السابقة .

تقول « فريدة النقاش » : - « إن دراسة أى نص فى إيقاعاته ، وسماته ، وتشكلاته المتباينة لابد أن يُستخلص منها جميعاً الدلالة التاريخية ذات المستويات المتعددة من ضمنها موقف الفنان الذى هو كائن محدد اجتماعيا يعيش فى واقع معين ، وله وجهة نظر فى الحياة » .

وتضيف « فريدة النقاش » : « يتداخل التشكيل مع موقف المبدع ويدل عليه ، ويستحيل الفصل بينهما . وإذا ما تبين لنا أن هذا الفصل ممكن سوف يكون العمل معيباً بطريقةٍ ما .

ولكننا إذا شئنا التقسيم النظرى فموقف الفنان يعد مدخلاً إلى التشكيل ، وسرعان ما تنشأ علاقة التأثير والتأثر بينهما بحيث يستحيل فى العمل الفنى الجيد الفصل ميكانيكياً بين هذا وذاك على طريقة علماء الرياضة . وهنا يحسب للواقعية أن موقف الكاتب من قوى التحول فى اتجاه المستقبل يتحدد فى هذا الواقع نفسه ، وفى رؤيته على حقيقته ، وإعادة تشكيله فى الفن » .

تقترب رؤية « فريدة النقاش » لإشكالية العلاقة النظرية بين الموقف وتشكيله هنا من رؤية « أرنست فيشر » الذى يؤكد « أن معنى العمل الفنى ومضمونه أهم من موضوعه ومادته وإن كان للطرف الثانى نصيبه العادل من الأهمية » .

وعن مجمل القيم الجمالية - الاجتماعية - السياسية االتى تطرحها قصيدة « الحساسية الجديدة » فى السبعينات تقول « فريدة النقاش » : « تحررت القصيدة الجديدة من الأوهام ، ومن أسر الإنشائية القديمة ، والبلاغة اللفظية الميتة ، لكنها ما زالت فى عمومها تقوم على البوح الذاتى ؛ على الصوت الواحد المفرد مما يجعل واقعيتها فى الغالب الأعم منقوصة ومعيبة لأن الصوت الواحد يجرها إلى رؤى مثالية ورومانسية فتصبح رغماً عنها أسيرةً للرثاء ، رثاء الذات ، وندب الهزيمة . وأحياناً ما يدفع بها هذا المونولوج إلى ما يمكن أن نسميه بسلخ الجلد ، فتنفصل وظيفتها الجمالية عنالوظيفة الاجتماعية ، وحيث أنه لا يمكن أن تتحقق الوظيفة الأخيرة إلا جمالياً فإن مأزق هؤلاء الشعراء يظل قائماً فى عجز هذا البوح الذاتى عن التجلى اجتماعياً . والخروج من هذا المأزق لن يتأتى إلا عبر صراع معقد لا يخص الشعراء والنقاد وحدهم ، وإنما هو مشروط بمدى نضج وعافية قوى التحرر . ومع ذلك يكفيها شرفاً أنها قد تخلصت من الأوهام . وهو الشىء الذى يفسح الطريق أمام تطورها المقبل » .

وقد يكون لافتاً للنظر أن يتماس هذا الكلام فى بعض أبعاده الدلالية مع ما يرصده الشاعر « رفعت سلام » من مزالق القصيدة الجديدة وإن أختلف كل منهما فى منظور طرحه الجمالى الأولى عن الآخر .

يقول « رفعت سلام » : قد يأخذ الرفض لدى بعض شعراء الحساسية الجديدة طابعاً عدمياً حينما يصبح فساد العالم هو الحقيقة المطلقة للوجود . وقد يأخذ طابع « اللامبالاة » ، ثم التعزّى عن فساد العالم بالانشغال بالمنمنمات اللغوية التى تلهى إيقاعاتها المنتظمة عن وحشية الصخب الخارجى وقد يأخذ طابع الحلم العاجز عن استشراق إمكانية التغيير ، فيتحول إلى مرثية متصلة للذات والعالم .



اعتدال عثمان

يتحقق - إذن - الانفصال بين الشاعر والعالم فى القصيدة ، فيما يعتصم بعالمه الداخل وأحلامه الشفيفة الشاحبة ، المثقلة بالحزن والألم . وهو انفصال يضرب بجذوره فى عمق التجربة الشعرية . فصوت الشاعر لا يندمج فى جوقة أصوات العالم ، ولا يتحاور معها ، أو يصارعها . وحركته لا تصبح جزءاً من الحركة الشاملة ، ولكنها موازية لها ، متعاكسة معها ، منفصلة عنها . ولذا ، يتحقق صوت (الشاعر/الأنا) فى شكل العرَّاف ، أو النبى ، أو الراوى ، أو المحرض ، أو الشاهد ، أو فى شكل مُركَّبٌ من هذه الشخصيات ، أو بعضها ، بما ينطوى عليه ذلك من انفصال بين « الأنا » وموضوع رؤيتها » .

وفى المقابل ، يختلف كل من « أدوار الخراط » و « اعتدال عثمان » كلياً مع هذا التفسير ، ويقفان فى زاوية متقاطعة مع الزاوية التى تقف فيها « فريدة النقاش » أو يقف فيها

البعض يقول :

الأدب الجديد قضية مستهلكة

« رفعت سلام » . إن لهما تصوراتها المغايرة بصدد هذه المسألة .

ترى « اعتدال عثمان أن « الانسحابُ مقولةٌ زائفة أصلاً ، مبعثها الاستكانة إلى ما نألف من أدب يداعب توقعاتنا وإحباطاتنا ، ونتلقاه نحن فى نوع من التعويض أو التنفيث أو ما شئت . ونعجبُ ونحن فى أمان مألوفنا وتوقعنا بهذا الأديب الساحر الذى يلعب بالكلمات والمعانى ، ويسوق إلينا ما ننتظر من تشنيف الأذان بإيقاعه الموسيقى الصاخب الرتيب ، أو حتى بما يعكس بصورة آلية من بؤر القهر السياسى والاجتماعى فى الواقع المعيش ، فيتحول فعل التصدى والتغير لديه ولدينا إلى فعل ورقى ، وعلى الأرض السلام » .

إن كاتب الحساسية الجديدة ـ فيما ترى « اعتدال عثمان » ـ « يعمد إلى كسر توقع المتلقى عن طريق تحول الدلالة فى الشعر ، وتغيير مفهوم القص فى العمل الروائى بمعنى أن اللفظ أو الدال يقصد به فى لغة الحديث اليومى ، وحتى فى لغة الشعر التقليدى دلالة بعينها . أما فى الشعر الجديد فإن نمط العلاقة بين الدال والمدلول تتغير على نحو يؤدى إلى أن تكون الدلالة فى هذا النص مفتوحة على الاحتمالات . لا المباشرة أو وحيدة البعد أو حتى التى لها أكثر من بعد بالمفهوم القاموسى ، وإنما تلك الاحتمالات متعددة الأبعاد التى تعمد إلى التضمين بدلاً من التصريح ، والإيحاء والإشارة بدلاً من التوكيد والتحديد ، والكثافة والتركيب بدلاً من المعنى الميسور قريب المنال . . » .

وبالمثل ، يدفع « أدوار الخراط » بعجلة التفسير والتحليل إلى موضع أبعد فى نفس الاتجاه فيقول : « أن مستوى الخطاب التاريخى والأيديولوجى واضح جداً فى هذا الأدب الجديد ، ولكنه غير مباشر ، وغير فج .

والحساسية الجديدة كما سبق القول ظاهرة تاريخية بشكل أكبر مما هى ظاهرة جمالية مستقلة ، وهى مرتبطة أرتباطاً عضوياً بالتحولات الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى . إن أحد جذريها هو انهيار « الناصرية » ، كما أن هزيمة ١٩٦٧ هى جذرها الآخر ؟؟ »

نسأل « أدوار الخراط » عما إذا كانت « الحساسية الجديدة » فى أدبنا المصرى المعاصر حساسية مستعارة تفتقد عنصر الأصالة ما دامت نظائرها موجودة مسبقاً فى الأدب الغربى الحديث .

ويحاول « أدوار » أن يفصل الخيوط المتشابكة فى دقة ثم يجيب : « هناك فروق أساسية تكشف عنها الطبيعة النوعية .

المحور الأساسى فى الغرب هو العبث بمعنى انعدام المعنى وقد نبع هذا من تطور فلسفى



رفعت سلام

واجتماعى وحضارى معين . أما فى الأدب المصرى فالمحور الأساسى هو البحث عن معنى ، وبالتالى الإيمان بالمعنى والعدالة .

صحيح أن النتائج الشكلية متقاربة ، ولكن تقارب هذه النتائج لا يعنى سوى وجود عامل مشترك هو غياب المعنى والعدالة ، وإن كان شكل الغياب مختلف . إن هناك تلاقياً فى البؤرة مع اختلاف تام فى الاتجاه » .

رثاء الذات والواقع ، واكترار عذابات الفنان الداخلية إذن لا يعنى عند « إدوار الخراط » كما يعنى عند « رفعت سلام » أو عند « فريدة النقاش » انسحاباً أو سلخاً للجلد أو انفصالاً هروبياً معيباً إذن ، ولكنه يعنى بحثاً دؤوباً أميناً معالنفس عن نواة المعنى الغائب ، والعدالة الغائبة . وهذا البحث الدؤوب ليس موسوماً بالعدمية لأنه ينطلق أساساً من لبنةٍ صغيرةٍ هى الإيمان بالجدوى .

وقد يلتمس « رفعت سلام » ـ فيما هو يرصد من تبديات الرفض السالبة فى القصيدة

الحساسية الجديدة نوع من الكتابة الانقلابية

السبعينية ـ عدة مبررات تدفع عن الشاعر الإدانة الكاملة ، حيث أن « الأنا الصغيرة الوحيدة تواجه لا أنا مهولة وساحقة » وحيث « يقوم العالم الشعرى الذى تتجلى فيه بصورةٍ أو بأخرى فظاظة الواقع ولا إنسانيته على وضع من الافتقاد الكامل . يبدأ هذا الافتقاد من أدق المشاعر الإنسانية الدفينة إلى أعم الهموم الوطنية . » .

وشعراء « الحساسية الجديدة » ـ فيما يرى رفعت سلام ـ « لم يقدموا سوى لحنهم الافتتاحى بعد حيث تختلط الأصوات ، والإيقاعات ، وتفترق ، وتمتزج ، منطوية على الغريب والأليف والنشاز ، فى مُركبٌ قلق وتوازنٍ حرج ، يحمل شارة التحول القادم » .

ولكن الناقدة « فريدة النقاش » تختلف عند هذا المنحنى فى فهم الواقعية مع الشاعر « رفعت سلام » حيث أنها تؤكد وظيفتين قد ينفيهما الشاعر الجديد أو ينفى إحداهما عن نفسه . هاتان الوظيفتان هما (التبشير) و (إدراج خبرة الصراع فى مكانها الدال من العمل الإبداعى) .

تقول « فريدة النقاش » : « الواقعية هى مرآة الجديد فى صراعه مع القديم بكل مستويات هذا الصراع وأشكاله . وتختلف الواقعية الاشتراكية عن أى مدرسة أخرى فى أنها تدرج كل الخبرات الإنسانية والثقافية والاجتماعية فى مكانها الحقيقى من العملية الإبداعية التى هى جزء من سياق فى زمن محدد . ومن ثم فإنها حين تستشرف المستقبل فإنما تنطلق إليه من قوى الحاضر وصراعاته فتقدم ذلك البعد الثالث الغائب عادة فى الأشكال الأخرى ، وهى قادرة موضوعياً على التبشير بالعالم الجديد الذى تتخلق عناصره فى الواقع » .

الآن قد يجوز القول بأن الشاعر الجديد ينادى بواقعية بلا حواجز دون أن يكون رامياً إلى واقعيةٍ بلا مبادىء على حد تعبير ـ «روجيه جارودى» ـ .

والواضح أن «الحساسية الجديدة» فى الأدب تستقى مفاهيمها الاجتماعية من كون العمل الفنى يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعى بنفسه ، ويوقظ فيه ضرورة التفوق على ذاته دون أن يمثّل الشعارات الحالية للصراع . إنه يقف فى صف العمل المفتوح الذى يرى الجدل فى التفاعل جذباً وتنافراً بين المتناقضات كما يشير «ماشيرى» ، لا فى تجاوزها ابتغاء التكامل والتجانس فى الوحدة كما يتوخى «لوكاتش» . إنه (يدفع) ولا (يبشر) و (يستلهم) الخبرات ولا (يدلل بها) ، وغايته فى ذلك تثوير (الوعى الجمالى) وتعديد (مدارجه) لا (توجيهه) نحو وجهةٍ مرصودةٍ مسبقاً .

ويبدو أن هذا هو ما قصدت إليه «اعتدال عثمان» حين وصفت أدب «الحساسية الجديدة» بأنه أدب انفصال واتصال معاً ، وحين أكدت

أنه «إذا كان الكاتب يتبع قواعد بعينها تقتضيها طبيعة الصنعة فإنه يمتلك حرية التشكيل وحرية تنظيم العلاقات داخل النص ــ النسيج وفق الحساسية التي يعبر عنها» . والكاتب ــ فيما ترى الناقدة ــ «قد يعمد إلى تقديم الحدث نفسه من أوجه نظر مغايرة أو على نحو يكشف أغواراً خفية لا تبدو على السطح . وقد يلجأ إلى الفانتازيا كنوع من التمرد على واقع لا يقبله ، وهكذا . . » .

ويرفض الناقد «فاروق عبد القادر» التسليم بمصطلح «الحساسية الجديدة» قائلاً «على من اخترع هذا المصطلح أن يدافع عنه ويثبت صحته ، أما أنا فلا أؤمن بهذا التقسيم المفتعل أصلاً» .

ويضيف «فاروق عبد القادر» :- «لا أعتقد أنه يوجد ما يسمى «بالحساسية الجديدة» و «الحساسية القديمة» أصلاً ! فالأدب يتطور بشكل عام ، وهو في تطوره يخضع لمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وأدب السبعينات في مصر حاول تجسيد الواقع المعيش بالفعل ، وهو في محاولته هذه لم ينفصل عن مراحل تطوره المختلفة» .

ثم يتساءل «فاروق عبد القادر» :-

«إذا كان هناك «حساسية» تقتصر على اتجاه أو نوع معين من الأدب في تلك المرحلة ، فهل كان الأدب قديماً بلا حساسية إذن ؟! » .

ومن المدهش أيضاً أن يتفق مبدعان ينتميان في تيارهما الفكري والجمالي إلى (الحركة الطليعية في الأدب) مع «فاروق عبد القادر» في رفضه لهذا المصطلح ، وإن كان هذا الرفض يتم بنسب متفاوتة ، ومن منظورين مختلفين .

يقول القاص «إبراهيم أصلان» :- «لا نستطيع الجزم بأن هذا الشكل الأدبي الجديد له مضمون يختلف تماماً عن المضامين السابقة في سلم التطور الأدبي ، وقد يحلو للبعض افتعال قضايا مستهلكة كقضية «الأدب الجديد» و «الحساسية الجديدة» لإيقاظ الواقع الثقافي من سباته العميق في هذه الفترة . الكاتب ــ قاصاً كان أو شاعراً ــ هو نتاج طبيعي للتراث من جهة ، وللظروف الاجتماعية المعيشة من جهة أخرى . وهذا أمر طبيعي أن تتغير الأشكال الأدبية بتغير الواقع الاجتماعي والسياسي . الشيء الوحيد المطلوب من الأديب هو أن يقدم عملاً جيداً . . عملاً جيداً وحسب» .

ويقول الشاعر «جمال القصاص» :- «مصطلح (الحساسية الجديدة) قد تجاوزه الآن مصطلح آخر أكثر عمقاً واتساعاً واستمرارية ألا وهو مصطلح «الحداثة» . أصبحت القصيدة السبعينية مهمومة باستكناه عناصر الحداثة في الفعل الشعري ككل بما يؤكد أن ثمة عملية هضم وتمثل جديدة قد حدثت بالفعل في جسد القصيدة . وقد أصبحت الحساسية الجديدة بإزائها عنصراً هاماً من عناصر التجربة الشعرية . لذلك لا أتفق مع إصباغ هذا المصطلح على الشعر المُجدِّد (الحداثي) لأنه مصطلح ذو طبيعة مرحلية ثم أنه يُشكِّل نوعاً من الأفكار المسبقة والجاهزة والمصادرة على تجليّات القصيدة نفسها» .

ويرى «جمال القصاص» أن مصطلح «الحساسية الجديدة» قد صار بارزاً في الستينات من هذا القرن ، وانطلق تعبيراً عن تَمثُّل القصيدة الجديدة آنذاك لهموم الواقع الصاعد اجتماعياً وسياسياً بشكل مباشر ، ومن ثَمَّ أصبح قانون الواقع الاجتماعي والسياسي ــ في الأغلب ــ هو القانون الأساسي الذي يشكل مجمل العملية الإبداعية بينما توارى قانون الفن إلى المرتبة الثانية .

وعن تأثير «قصيدة السبعينات» المصرية في الواقع الإبداعي لا يجد الشاعر «جمال القصاص» بأساً من الاعتراف في أمانة وصدق (وإن كان هذا الاعتراف خاصاً به وحده) بعجز هذه القصيدة عن التأثير الفاعل في الواقع المحيط .

يقول «جمال القصاص» : «ليس من المؤسف أن لا يكون للقصيدة السبعينية الحديثة أثر فعال في خريطة الإبداع المصرى . وليس هذا نتيجةً لغياب الحركة النقدية المواكبه للإبداع الشعرى المجدد فقط ، وليس نتيجةً أيضاً لهيمنة رموز ثقافية شاخت على نوافذ نشر الإبداع وحسب . بل إن تداعى الواقع برمته على كافة المستويات لا يعد سبباً وحيداً لفقدان الفاعلية الشعرية وغيابها ، وإنما أيضاً ــ وبصورة جوهرية ــ لخجل الشعراء الباهت في مواجهة قوى عديدة تقف في مسيرة قصيدتهم عائقاً . هذه القوى تلبس أردية من الحماس الزائف باسمها بينما هي في الحقيقة تستر عجزها وإفلاسها على مستوى الإبداع خاصة ، والفكر عامة» .

والآن .

ما هي صلة «الحساسية الجديدة» بحركة الإنتاج الأدبي غير الرسمي في مصر ؛ تلك الحركة التي قادها جيل «بأكمله عرف فيما بعد بجيل «الماستر» ؟

نسأل «ادوار الخراط» هذا السؤال ، فيجيب دون تردد :- «حركة (الماستر) ظاهرة متراوحة ومتباينة في تبدياتها . «إضاءة ٧٧» و «كتابات» مثلاً عملان ينتميان دون أدنى شك إلى تيار «الحساسية الجديدة» . في مقابل ذلك فهناك مجلات تأخذ بإنتاجات حققت قدراً من الجودة في إطار الحساسية التقليدية . السلف الحقيقي لحركة الماستر كحركة طليعية ـ فيما أرى ــ هو «جاليرى ٦٨» .

نسأله أيضاً في حذر :-

- هل هناك حساسية جديدة في النقد بصفته إبداعاً ؟ يقول بعد برهة من الصمت

التشكيل والموقف

وجهان لعملة واحدة

والتأمل :- «الجديد هو محاولة الاقتراب من الأسلوبية والبنيوية ، ولكن ليس هناك تكامل منهجى في هذا الاتجاه .

وربما كان من الأفضل أن أترك هذا السؤال معلقاً ، وإن كنت أتصور أنه يصح . أتصور ذلك دون أن ألمس مصداقاً عملياً أستطيع التدليل من خلاله على تصوري» .

نسأله : ونقدك أنت ؟

يجيب :-

«البعض يقول أنه ليس نقداً على الإطلاق . وربما أوافق على ذلك بمعنى من المعاني . أنا أسميه خبرة إبداعية تعامل موضوع النقد كما لو كان موضوع حياة ، موضوع قصة أو قصيدة . ولذلك فأنا لا أتناول إلا العمل المثير . معظم النقد هو تمرينات في التفكير ، ولكن نقدى نقد حار» .

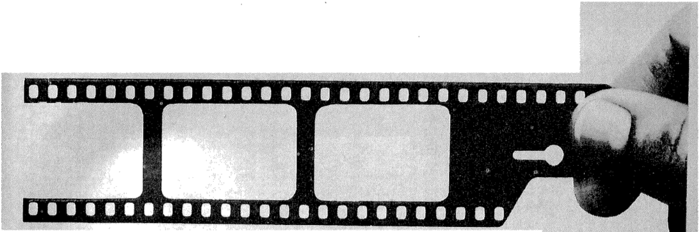
* * *

هكذا تكتمل دائرة الرؤية بأبعادها المختلفة أو تكاد . تتباعد المنظورات والزوايا حيناً ، وتقترب حيناً آخر ، ولكنها تتفق فيما بينها على وجود هذا الكيان الإبداعي القلق المتنامي الذي يلج يوماً بعد يوم آفاقاً بكراً غير موطوءة . هذا الكيان المسمى بـ «الأدب الجديد» في سعيه المتواتر اللحوح نحو اجتراح السائد والتقليدي والمألوف ، وابتكار أشكال ورؤى وصياغات جديدة تؤصل من معطيات الواقع التاريخي واليومي ، وتكشف عن مزيد من أبعاده الخفية المستترة .

ألم يبحث «أدونيس» من قبل عن «مفرد بصيغة الجمع» وعن «فضاء ينسج التأويل» ؟ .

ألم يتساءل في نهم فريد إلى اقتناص الممكن والمحتمل :-

هل يمكن العالم حقاً .
أن يدخل إلى بيت اللغة ؟
آه ، كم أفضل عكر ما يجيء على صفاء ما جاء !



شخصية الشرير فى الفيلم المصرى

فاضل الأسود

«لست أبغض شيئا كما أبغض القاء الدروس فى الوعظ والارشاد وتنبيه الغافلين وإيقاظ النائمين وتحذير الذين لا يغنى فيهم التحذير ولا التذير .

وأنا ، مع ذلك ، مضطر إلى هذا أشد الاضطرار ، أراه واجبا تفرضه الوطنية الصادقة ، وتفرضه الكرامة الإنسانية ، ويفرضه الحرص على ألا تتعرض مصر للأخطار العنيفة قبل أبانها» .

طه حسين

من كتاب : المعذبون فى الأرض

لا يكاد الفيلم المصرى أن يخلو من شخصية الشرير ، ذلك لأن الذاكرة لا تجود علينا بفيلم واحد لا نرى من بين أبطاله ممثلا أو أكثر لأدوار الشر .

فشخصية البطل الشرير هى الطرف المقابل لشخصية البطل الطيب . فهما وجهان لعملة واحدة ، لا يمكن رؤية أحدهما منفصلا بذاته أو بمعزل عن الآخر ، لأنهما قطبا الصراع فى ثنائية الخير والشر التى تدور فى فلكها معظم الأفلام المصرية بل قد لا نغالى إذا قلنا إن شخصية الشرير فى الأفلام المصرية المعاصرة صارت تكتسب أبعادا جديدة ، وترتاد آفاقا لم تكن مطروقة من قبل وهى — فى المقابل — تكتسب مزيدا من جمهور المشاهدين تسحبهم تدريجيا من رصيد البطل الطيب بل قد تستدرجهم — ربما دون وعى من المشاهد وربما دون قصد من قبل صناع الفيلم ، لكن المردود النهائى لذلك الاختلاس البطىء والمستمر هو تضخم الرصيد الجماهيرى للبطل الشرير . أما على الصعيد المالى فحدث ولا حرج فأجور النجوم ترتفع بمعدلات لم يعرفها الفيلم المصرى من قبل .

وحول تلك الظاهرة التى نستشعر خطورتها فلابد من وقفة قصيرة للتأمل نحاول أن نضع المشكلة تحت مجهر الفحص وأن نقترب بالقدر الذى يتيح لنا مزيدا من الفهم والاستيعاب .

وحتى نستطيع أن نلمس جوانب شخصية الشرير كما تقدمها الشاشة المصرية ، وكيف يقوم فنان السينما بصياغة ملامح تلك الشخصية فإننا نلتمس من القارىء قليلا من سعة الصدر وقدراً يسيرا من التأمل . ذلك أن شخصية الشرير لا يمكن فحصها بمعزل عن ظواهر العنف والسلوك العدوانى .

كما أن سلوكيات العدوان ومظاهر العنف الذى تصوره الشاشة تمتد خيوطه من شاشة العرض إلى مقاعد المتفرجين ثم هى تتشابك وتتقاطع عبر أولئك المشاهدين إلى جمهور أوسع فى الشارع والمصنع والمدرسة .

ومن ثم تصبح جزءاً من مكونات النسيج الاجتماعى والثقافى لا يمكن فصله أو تجاهله .

وهنا نقترح صياغة بسيطة لأسلوب فحص الظاهرة تتمثل فى المحاور الثانية :

١ - سلوكيات العدوان وظواهر العنف .
٢ - أشكال العنف (الاجتماعى والسياسى) .
٣ - التركيبة الاجتماعية والسلوكية للشرير .
٤ - هل العنف مكون أصيل للشخصية المصرية ؟
٥ - مدى ارتباط عنف الشاشة والواقع ؟
٦ - السينما المصرية واستثمارات العنف .

● سلوكيات العدوان وظواهر العنف

أ - العنف ظاهرة تاريخية

لعل ظاهرة العنف والممارسات العدوانية هى أقدم الظواهر الإنسانية على الأطلاق فمنذ فجر التاريخ — ولنكن أكثر صراحة أو شجاعة — مارس الانسان قدراً كبيراً من العنف الدموى على أقرانه وجيرانه .

وإذا شئنا الدقة فإنه حتى قبل أن يبزغ نور ذلك الفجر فإن البعض قام — بالفعل — بممارسة سفك الدماء . وتحدثنا الكتب السماوية جميعها حول أول جريمة قتل حدثت وقائعها فوق كوكب الأرض حيث قام (قابيل) بقتل أخيه (هابيل) وإذا كانت كتب السماء تعود بالنزاع بين ولدى آدم إلى قضية قبول التقدمة (القربان) فإن التفاسير الوضعية تعزوه بدورها إلى أسباب أخرى ، يقصر المجال هنا عن شرحها أو التعرض إليها .

وإذا كان علماء الأنثرو بولوجيا والمتخصصون فى الأساطير قد فسروها على نحو مخالف فلعل فى كتابى جيمس فريزر (الغصن الذهبى ، والفلكلور فى العهد القديم) مزيدا من التفصيل والتفسير وعلى الرغم من أن كثيرا من الحيوانات قادرة بدورها على شن معارك قتالية متشبهة فى ذلك بالإنسان فى ممارساته للعنف والعدوان ، إلا أن ذلك النوع من العنف الحيوانى — اللا إنسانى — محدد ومحدود بقدرة طرفى الصراع — الصائد والفريسة — وهو محكوم أشد الأحكام أيضا .

وهو صراع لا يتعدى طرفى القتال إلى بقية القطيع مثلا كما أنه لا يهدد الجنس الحيوانى بالهلاك أو الانقراض ولا يوجد دليل واحد على أن العنف ينبع من احتياج سيكولوجى أو فسيولوجى كما أنه ليس بغريزة طبيعية مثل بقية الغرائز المعروفة (الطعام .. الجنس .. الخ) ورغم ذلك فإن أسباب العنف وأشكاله فى نمو مطرد وتتطور أسباب وأشكال القهر والعدوان بشكل مثير وعلى نحو يكاد أن يصيب الجميع بآثاره المدمرة والعنيفة .

وإذا كان (قابيل) قد قتل أخاه بسبب تقبل قربانه فلقد تطورت الأحداث وتغيرت الظروف ليصبح العدوان أكثر دقة وتنظيماً وأغارت القبائل والشعوب من بعدها بعضها على البعض وهم جميعا عندمايعودون ومعهم الأسلاب والسبايا

والغنائم تاركين من خلفهم الدمار والموت والأشلاء فوق أرض المعركة لم يكن يعنيهم قبول قربان من غريمتهم كما أن أحدا منهم لا يفكر فى تقديم صلاة للشكر بعد الانتصار لكن سلوك العدوان من أجل مزيد من الثروة (الغنائم) ومن أجل النساء (السبايا) ومن أجل مصادر الطاقة والعمل الرخيص (الأسرى) .

وعجلة العنف مستمرة ولم تتوقف عن الدوران عبر أجيال التاريخ .

ب - العنف ظاهرة سلوك مرضى .

لابد وأن نتفق بداية على أن ممارسة العنف أو اللجوء إلى أساليب العدوان أو القهر ، هى شكلا ونمطاً مرضياً (باثولوجيا) لسلوكيات الأفراد أو المجتمعات .

كما أن ظاهرة السلوك العدوانى فى شكلها العام هى أبسط مظاهر التعبير المباشر الذى يمارسه البشر كترجمة لشعور العداوة تجاه بعضهم البعض .

وكأية ظاهرة اجتماعية فإن سلوكيات العدوان تتراوح من شخص إلى آخر . ومن مجتمع إلى غيره من المجتمعات . بل ومن حقبة تاريخية إلى أخرى . وذلك تبعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وعوامل التنشئة الاجتماعية ، وغيرها من عوامل البيئة الثقافية . . . الخ .

ومن المؤكد أن السلوك العدوانى لدى البشر يعبر عن نفسه بوضوح منذ اللحظة التى يتم فيها انتقال الاحساس بالعداوة (الظلم) من منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور .

وهو ما يمكن تشبيهه بإزاحة الغطاء عن القمقم الذى كان يحوى المارد الجبار حبيساً لسنوات طويلة من الكبت والقهر والمعاناه .

ان تعرض الفرد للخوف المباشر أو غير المباشر ، سواء كان هذا الخوف حقيقيا أو متوهما كما أن وقوع الأذى المباشر ، أو الضرر ، أو حتى توهم ذلك يصبح بدوره عاملا مباشرا وأساسيا فى إطلاق ذلك المارد من عقاله . كما أن التجاهل أو الامتهان أو التحقير أو تقيد الحركة ، أو التحيز أو الاحباط هى : أيضا من جملة تلك الأسباب ويضاف إلى ذلك أنها عوامل تدخل فى نطاق المواجهات اليومية للنشاط البشرى (فى الشارع ـ المنزل ـ مكان العمل . . . الخ) كما أن القلق أو التوتر المستمر ولو بقدر قليل ، على المستوى الفردى أو الجماعى ، وعدم توفر الإحساس بالأمان الشخصى أو الاستقرار الاجتماعى هى أيضا من ضمن تلك المسببات التى تزيد من هياج موجة الإرهاب والعنف وتحفز بشكل متزايد وعنيف نحو مزيد من سلوكيات العدوان كما أن الحرمان المستمر من الاحتياجات العاطفية والاجتماعية ، أو التهديد بذلك من شأنه خلق حالة من القلق والتوتر ، يستشعر معها الإنسان حالة تهديد مستمر وكأنه يعيش حالة عدوان دائم



لقطة من فيلم أرزاق يادنيا

وأخيرا فإن خلق اتجاهات اجتماعية على مستوى السلوك ذات محتوى سلبى مثل التعصب العرقى والدينى والسياسى . . الخ تزيد من شحنة القلق والتوتر الاجتماعى والفردى معاً . وهذا بدوره يقود إلى مزيد من سلوكيات العداوة وممارسات العنف والعدوان .

أنواع العنف :

برغم تشابك مظاهر السلوك العدوانى وظواهر العنف الدموى فإنه يجب علينا تحديد العلامات الفارقة بين مظاهر العنف التى نعرفها . وربما كان من الأوجب أن نبدأ بطرح سؤال جوهرى نستطيع من خلال الإجابة عليه أن نحصر ونحدد أنواع العنف المعروفة .

وسؤالنا ، على النحو التالى .

مَنْ . . ؟ . ضد . . مَنْ . . ؟

والعنف هنا كما يبدو من طريقة صياغة السؤال ـ كما لو كان رسالة اجتماعية تنتقل بين طرفين ، مرسل ومستقبل . وان كان مضمون الرسالة واضحا للجميع .

فإذا مارس الناس سلوكيات العدوان فيما بين أنفسهم بغض النظر ـ مؤقتا ـ عن مواقعهم علوا أو هبوطا فوق درجات السلم الاجتماعى ، أو اختلاف وتعدد منابتهم الفكرية أو عقائدهم الدينية والسياسية فإن ذلك النوع من سلوكيات العدوان سوف نطلق عليه تعريف العنف الاجتماعى أما إذا توجه تأثير العنف ناحية الأخرين ، خارج نطاق المجموعة الاجتماعية فهو فى عرف هذه الدراسة عنف سياسى وأن كانت هذه النقطة بالذات قابلة لكثير من الفحص والدراسة .

د - هل العنف مكون أصيل للشخصية المصرية ؟

لا شك أن مصر عبر تاريخها الطويل لم تعرف قيماً أو سلوكا عدوانيا مثلما نراه الآن . وهو ما سوف نعود إليه فى نقطة لاحقة .

ذلك أن مصر قد غيرت لسانها الذى به تنطق أكثر من مرة . فعندما وقعت مصر تحت الحكم (اليونان ـ الرومان) تخلت عن لغتها الهيروغليفية وإستنبطت ما يعرف باللغة القبطية ثم تراجعت اللغة القبطية لتصبح مقصورة على رهبان الأديرة ، ولغة لقداس الكنائس الأرثوذكسية . وأفسح الشارع المصرى مكانا رحبا ـ بعد ذلك ـ للغة العربية عقب مقدم عمرو بن العاص .

ومصر قد غيرت من عقيدتها الدينية أيضا ، بالقدر نفسه . فلقد عرفت مصر القديمة العديد من الآلهة المحلية ، ثم وحدتهم فى عبادة (آمون) ، ثم أدمجت معه (رع) فى المعبود (آمون ـ رع) ثم هى تحولت إلى عبادة الإله الواحد عند ظهور أول دعوة للتوحيد على يد اخناتون ، وبعد هزيمة الأخناتويين عادت مصر مرة أخرى إلى معبودها القديم وظلت كذلك حتى جاءتها بشارة المسيح فأصبحت مصر معقلا هاما ورئيسيا للتراث المسيحى الصحيح . ومرة أخرى تدخل مصر إلى رحاب دين جديد ، بل وتصبح مصر من بعده منارته ومركز دعوته وذلك بعد أن اعتنق السواد الأعظم من سكانها عقيدة الإسلام . وهى ـ أيضا ـ غيرت مذهبها الدينى من مذهب أهل السنة إلى المذهب الشيعى بعد دخول جيش (جوهر الصقلى) وطوال حكم الفاطميين . ثم عادت مرة أخرى إلى مذهب أهل السنة باليسر والبساطة (ودون أن يتناطح فى ذلك شاتان كما ورد على لسان ابن إياس) .

فهذا التجانس والتجنيس هو أبرز صفات المصريين طوال تاريخهم . ولا يحفظ لنا ذلك التاريخ واقعة واحدة تروى مقتل الآلاف أو المئات أو حتى الأحاد كحوادث عنف دينى أو اجتماعى بل كانت مصر قادرة دائما على تذويب كل ما أعترض سبيلها من مشكلات ، وإذابة كل من حاول أن يسد أمامها سبيل التطور أو الحياة ، ثم إعادة افراز ذلك فى نسيج متماسك


لقطة من فيلم الغول

ومتماثل بطريقة الأنبوب المفتوح ، وليس الصندوق المغلق .

هـ ـ عنف الشارع المصرى . . . إلى أين ؟

لا يكاد يمر يوم دون أن تطلع علينا الصحف بسيل من الأحداث الكابوسية المروعة . حتى بات الأمر عند البعض أشبه بوجبة يومية لا تخلو من المشهيات .

غير أن خروج أحداث الموت الدموى والممارسات العدوانية إلى نطاق المحرمات مثل قتل الآباء لأبنائهم أو العكس وغيرها من الأحداث التى هى ضد منطق الطبيعة وتعاليم الأديان وموروثات وقيم ذلك الشعب فى تاريخه الطويل لهو أمر أكثر من عاجل وأكثر من هام .

والنفس البشرية لا يمكن أن تقبل أو تصدق على أى مستوى ان تقوم سيدة فاضلة تعمل بالتدريس فى أحد مدارس منطقة الأميرية ، لبراعم صغيرة من أطفالنا والتى كانت قد أرسلت إبنتها الصغيرة لشراء بضعة أرغفة من الخبز ولما حضرت الطفلة بعد أكثر من ساعتين خالية الوفاض ، مما اثار الأم التى كانت تعد طعام الغذاء للأسرة بالمطبخ . وما كان من هذه الأم التى أرادت أن تعاقب الطفلة فقذفتها بشىء كان فى متناول يدها . ولم تفق الأم إلا على منظر السكين مغروسا فى صدر طفلتها فأى مأساة تلك التى تجعل من طفلة فى ربيعها الثامن تدفع حياتها رخيصة هكذا ، ضحية لطابور الخبز ؟ .

وأى منطق ذلك الذى يقول إن مشادة كلامية مما تحدث فى بلادنا وفى كل مكان فى العالم ، كانت تدور فى جراج أسفل أحد عمارات منطقة (سيدى جابر) الإسكندرية طرفها الأول مليونير ومهندس استشارى فأستاذ سابق بالجامعة وطرفها الثانى شاب صغير يدرس فى كلية التجارة وتنتهى هكذا بأن يغرس المهندس نصل سكينه الحاد فى صدر الطالب فيرديه قتيلا ؟

وهذا المجند الذى يقتل عمته وأطفالها دون سبب ، وذلك الخلاف الأحمق بين أفراد أسرة حول سعر كيس من ملح الطعام والذى ينهى بمصرع ثلاثة أفراد و . . . و . . . الخ .

ورغم كثرة حوادث العنف الدموى الأحمق فنحن لا ننوى التوسع فى ذكر تفصيلات يعرف القارىء الكثير عنها . ولكن لا بأس أن نشير إلى مثال واحد مازال صداه ماثلا فى كل الأذهان ، يوم أن فصل الخفير (محروس) بشركة العبد للمقاولات ، بغير الطريق التأديبى . ولما كسب الدعوى القضائية عجز عن تنفيد الحكم الصادر من المحكمة . . .

فما كان منه إلا أن أفرغ رصاص مسدسه فى صدور ثلاثة من مديرى الشركة

إذن نحن بصدد ظاهرة واضحة ومحددة لحالة يسود بها العنف والسلوك العدوانى والشعور بالعداوة .

٢ ـ أفلام العنف وشخصية الشرير فى الفيلم المصرى .

إن الفن والأدب . وسائر أنواع الإبداع الفنى هى نتاج مرحلة اجتماعية معينة وظروف وملابسات معيشية خاصة .

وكما يتأثر الفن والإبداع العقلى بشكل عام ، بمجمل الحصيلة التى تشكل تيارات الفعل ، ورد الفعل وعمليات التفاعل فى عقل المؤلف كصدى لما يعيشه أو يعايشه من ظروف وقضايا ومشكلات ، فإنه وبالقدر نفسه يؤثر فيما حوله من أفراد داخل البناء الاجتماعى . وهذه العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقى لا تحتاج منا إلى دليل .

ولأن فن السينما هو أهم وأخطر وسائل الاتصال جميعا فى عالمنا المعاصر . فإن تأثيراته على المشاهد لابد وأن تخضع للدراسة المتأنية . ذلك أن اللقطة الواحدة من شريط الفيلم يتكرر عرضها بضعة مرات فى اليوم الواحد فى عدة مدن ، داخل عشرات من دور العرض ، أمام مئات الآلاف من المشاهدين . فتحدث فيهم المشاعر نفسها وردود الأفعال ، وبذات القدر تقريبا ، بل بذات الكيفية .

وأفلام العنف والشر فى السينما المصرية قديمة قدم الفيلم المصرى ذاته وهى ـ أيضا ـ كثيرة بشكل يدعو للانتباه .

○ شخصية الشرير

سبق أن وصفنا تلك الشخصيات بأنها الطرف الثانى لثنائية الخير والشر التى يقوم عليها بناء الفيلم المصرى . وأنه لا يكاد يخلو فيلم من تواجدها حتى صار من الممكن أن نصفها بأنها العنصر الأساسى والثابت فى تركيبة الفيلم .

ولقد خلقت السينما المصرية فئة من الممثلين والممثلات الذين نيط بهم أداء أدوار الشر على الشاشة المصرية ، وكذلك تمثل مشاهد العنف والسلوك العدوانى . وكان وجودهم وطريقة أدائهم المميز كأطراف قبيحة وشرسة وذات مسلك عدوانى ضد بقية شخصيات الفيلم علامة مميزة على طبيعة الموضوع .

بل إن الأمر تطور ـ فيما بعد ـ على نحو أكثر تحديدا حيث صارت هذه الشخصيات تشكل جزءا جوهريا فى طبيعة التعامل مع ذوق الجمهور وتحريك نوازعه وخلق اتجاهات وجدانية واجتماعية لديه . وبتزايد نجاح تلك التوليفة الفيلمية صارت بعض الشخصيات الشريرة ذات قوة جذب جماهيرى واسع حتى صارت ظاهرة ملفتة . وقامت أجهزة الدعاية التابعة لعناصر المنتجين بصياغة شعارات جذابة تزيد من شعبية أولئك النجوم وتضاعف من قوة سحرهم الجماهيرى . ودخل إلى قاموس المعرفة السينمائية عبارات مثل (وحش الشاشة وملك الترسو . . . الخ) ولقد تعاقبت على هذه الأدوار أجيال مختلفة من الممثلين العظام (نجمة ابراهيم ـ زوزو نبيل ـ زوزو ماضى ـ زوزو حمدى الحكيم ـ لولا صدقى . . الخ ومن الرجال زكى رستم ـ إستيفان روستى عبد العزيز خليل ـ محمود المليجى ـ فريد شوقى . . الخ) .

غير أن طبيعة القصص السينمائية المعروضة ومساحة الصراع الدائر بداخلها ، وقوانين الرقابة والظروف السياسية وكذا مشكلات الواقع المصرى والحراك الاجتماعى . . الخ كلها قد لعبت دورا هاماً فى تشكيل مجريات الأمور داخل بلاتوهات السينما المصرية .

وسوف نلاحظ أن شخصية الشرير ونوعيات السلوك العدوانى الذى تمارسه يتأرجح بندوليا من حيث حجم الشر ونوعية وطريقة السلوك تبعا للمناخ السائد فى المجتمع . وكذا جملة العوامل السابق الإشارة إليها .

وهى فى أفلام الأربعينيات تدور داخل نطاق ضيق ومجالات محددة . والشرير فى أفلام تلك

الفترة نراه دائما أبدا اما رئيسا فى عصابة أو عضوا بها أو بلا وظيفة محددة . وهى عصابة هشـة ، رغم أنها تتاجر فى المخدرات أو تعمل على تهريبها (فيلم قطار الليل) أو هى تـزور العملة أو هى تشكيل عصابى بـلا نشـاط محـدد !!؟ (قلبى دليلى) .

وبـل بات مـألوفـا لدى المشـاهد رؤيـة أفـراد العصابة داخل وكرهم التقليدى يذخر بالكثير من البراميل الفارغة وإطارات السيارات وبعض الصناديق الفارغة وأكوام من قش الأرز وكلها أشياء لا نفهم سر تواجدها داخل ذلك الوكر الكرتونى . وإن كنا ندرك ـ بعد قليل ـ أن الفائدة الوحيدة ـ منها هى خدمة مشاهد الحركة والصدام بين البطل الخير وأفراد العصابة والذى يتهاون تحت قبضته الفولاذية بعد أن اقتحم عليهم خلوتهم أو مكمنهم الحصين لحظة لعبهم الورق أو احتسائهم الخمر .

ولأن مناخ الأربعينات فى مصر كان أشبه بالبحر الزاخر بكل أنواع الحركة السياسة والوطنية فإن أصحاب المصالح من ممثل القوى الاجتماعية السائدة فى تلك الفترة كانوا يدركون أهمية السينما فى قدرتها السهلة على مخاطبة الجماهير الواسعة وسحرها الغامض فى التأثير على جموع المشاهدين .

ولقد كانت تلك القوى تزكى من اشتعال الصراع داخل شريط الفيلم فقط ؟! طالما أن النهاية وانما معروفة سلفا ، وهى انتصار الخير على الشر . وحيث نرى البطل دائما فى لقطة النهاية وهو قد تأبط ذراع البطلة وسط كومة من الحسان والراقصات وحيث يأتى صوت مغنية تردد مقاطع تلك الأغنية الأبدية « أتمخطرى . . يا حلوة . . . يا زينة . . يا وردة من جوه جنينة » .

والاحصائية التالية توضح طبيعة ونوعية الصراع الذى يدور داخل الفيلم المصرى خلال موسم (٤٥ – ٤٦)

عدد الأفلام	موضوع الفيلم
٩	فتيات تم التغرير بهن
٤	حوادث اغتصاب
٣	خيانات زوجية
٣	حوادث انتحار
٢	محاولات انتحار
٢	حالات جنون
٢٣	المجموع

وهذا المجموع من أشرطة السينما يمثل نسبة (٤٤٪) من مجموعة الإنتاج السينمائى حيث كانت جملة ما أنتجته ستوديوهات القاهرة فى ذلك العام هو عدد (٥٢) فيلما فقط .

ورغم النمو الواضح فى جملة الأفلام الممثلة لنوعيات السلوك العدوانى حتى صار بعضها محفوظا لدى المشاهد من قبل ذهابه إلى دور العرض . فإن الأغلبية الساحقة من الأفلام المصرية لم تحاول الاقتراب من تخوم الواقع أو



لقطة من فيلم أرزاق يا دنيا

أحداث الناس اليومية . كما يجب ألا نهمل أثر السينما الهوليودية على تركيبة الفيلم المصرى ، وإن كان هذا قد يجرنا إلى حديث آخر يمكن مناقشته على حدة .

وليس معنى ذلك تجاهل قلة محدودة من الأفلام حاولت أن تتعرض بإخلاص لبعض مشكلات الحياة المصرية . والاحصائية التالية تلقى بعضا من الضوء على طبيعة سوق الفيلم المصرى الذى خلق ذوقا ونمطا استهلاكيا لدى جمهوره ليس فقط من خلال رموز الخير والطيبة ولكن من خلال تكريس البطل الشرير أيضا . ففى خلال عامى ٤٥ / ٤٦ يقوم الفنان محمود المليجى وحده بأداء عشرة أدوار على النحو التالى :-

عدد الأفلام	نوعية دور الشرير
١	شرير يستسلم لإغراء زوجة صديقه
١	شرير محتال يبتز الأموال
١	الابن البكر لأحد الباشوات تخدعه زوجته مع أخيه
١	ممثل شرير يقتل زميله بسبب الغيرة
١	محتال يغرر بالفتيات
١	محتال يستغل ثروة فتاة
١	ابن باشا يحاول قتل أخته بسبب الطمع
١	زعيم لعصابة من المجرمين
١	أرستقراطى يغرر بفتاة ثم يقتلها
١	صديق يحاول ابتزاز صديق

وعلى الصعيد الآخر كان الإنتاج الأدبى والروائى أكثر تفاعلا وانسجاماً مع ما كان يموج به الشارع السياسى آنذاك . وسوف نجد مفكراً مثل الدكتور (طه حسين) يضمن أعماله نداءات التحذير المستمر من ذلك الخطر الداهم والمنذر بالكارثة نتيجة للفوارق الاجتماعية الكبيرة .

وسوف نرى بعضاً من أعماله تعتمد النهايات العنيفة والدموية .

فهو يكتب (دعاء الكروان) ومن قبله شجرة البؤس . ثم يدفع للمطبعة بكتابه الفذ الذى صادرته السلطات ـ آنذاك ـ (المعذبون فى الأرض) . وهو فى كل ذلك يواكب ما كانت تموج به مصر من غليان شعبى جارف ، بعد إقالة وزارة الوفد فى أكتوبر سنة ١٩٤٤ .

وكان الاعتداء على الدستور يستمر ويتزايد . والغلاء يمسك بخناق الشعب . وتضيق فرص العمل أمام المواطنين .

وتنتشر بينهم البطالة وترتفع الأسعار بشكل جنونى وكانت القوى الاجتماعية لا تجد لنفسها قنوات صحيحة للتعبير . فالأفواه مكممة فى ظل الأحكام العرفية الجائرة وأعيد تقسيم الدوائر الانتخابية بهدف إسقاط مرشحى القوى الشعبية ثم أجريت الانتخابات التى قاطعتها جموع المواطنين لعلمهم بتزييفها . كل ذلك جعل الشعب فى حالة من السخط والتوتر .

والنص التالى يفسر كثيراً ما كانت عليه الأحوال فى تلك الفترة « وتتضافر الأسباب لتشهد مصر . » .

من خلالها فترة عصيبة من فترات إفتقاد الأمن ـ والاستقرار . . وكان هناك من الإحباط النفسى الناتج من الفشل فى تحقيق المطالب الوطنية . . » إلى أن يقول كان من المحتم أن ينعكس ذلك على الوزارة فى تلك المرحلة ، وتكفى الاشارة فى هذا المجال ، إلى أن رئيسين من أربعة رؤساء للوزارة فى تلك المرحلة قد اغتيلا أحمد ماهر ٢٤ فبراير ١٩٤٥ ـ محمود فهمى النقراشى ٢٨ ديسمبر ١٩٤٨ ، وأن وزارتين على الأقل ـ من الوزارت الست فى تلك المرحلة (النقراشى الأولى وصدقى الثالثة قد استقالتا لأسباب تتعلق بالأمن » .



يسرا فى فيلم أرزاق يا دنيا

●● مرحلة جديدة . . وعنف جديد

ما أن توشك الخمسينيات على الانتهاء حتى يفاجئنا المخرج (هنرى بركات) بعمله المميز والمتقن معاً (دعاء الكروان) ١٩٥٩ . ثم يعود ليقدم شكلاً آخر من أشكال العنف فى قالب الجريمة السياسية فيلم (فى بيتنا رجل) والمأخوذ من وقائع حقيقية لأحداث اغتيال (أمين عثمان) وهروب القاتل حسين توفيق .

ثم يشارك (صلاح أبو سيف) بفيلمه الهام (بداية ونهاية) ١٩٦٠ . والمأخوذ عن نص أدبى للأستاذ (نجيب محفوظ) حيث نرى كيف يضيق الفقر حصار حلقاته حول أسرة بسيطة توفى عائلها ، غير أن المصير التعس كان بانتظار الجميع (فحسن أبو الروس) الابن الأكبر نراه قبل النهاية مصاباً بنزف مطارداً من قبل الشرطة . و(حسنين) الذى ظن نفسه بمنجاة من الفقر بعد أن تخرج ضابطاً فى الجيش تطارده هو أيضا الفضيحة والعار بعد سقوط أخته نفيسة التى كانت تمد « دائما بالنقود سواء من حرفة الحياكة أو عملها فى النهاية كبغىٍّ ولا يجد مكانا للهرب سوى بالانتحار بعد أن يصدر حكم الإعدام على أخته المعذبة . وهكذا ينتهى الجميع إما إلى السجن أو إلى الضياع والمجهول أو الموت والقتل .

وتتواصل السلسلة حيث يقوم (حسن الإمام) بتقديم فيلم زقاق المدق المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ ولها ذات النهاية الفاجعة ، حيث يفقد (عباس الحلو) حياته على يد أحد جنود الاحتلال السكارى . وتصل موجة الأفلام فى تلك الفترة إلى مدى لم تبلغه من قبل بفيلم (اللص والكلاب) إخراج الأستاذ (كمال الشيخ) وهى نص أدبى مأخوذ عن رواية للأستاذ (نجيب محفوظ) والذى يستحق منا دراسة تفصيلة لاستخدامه لرموز الشر والعنف فى أعماله الروائية - سوف نطرحها للقارىء فى غير هذه الدراسة - وفى فيلم اللص والكلاب نرى نموذجاً للعنف والشر ممثلا فى (سعيد مهران) والذى يبرع فى أدائه الأستاذ شكرى سرحان . غير أن تلك الشر الذى يمثله لا يقارن وحجم الشر الذى كان يتهدده شخصياً أو يلتف حوله من ثنايا علاقته بالمجتمع . مع عدم تجاهله للظروف التى جعلت منه مطارداً . بينما الآخرون ينعمون بالهدوء والثروة والاحترام . وهكذا تنتهى حياة (سعيد مهران) على ذلك النحو العنيف والمروع .

وهى أحد الأعمال الروائية القليلة التى تحاول أن تعود بالعنف لأسبابه الحقيقية ، وإن كان يسبق ذلك الفيلم عمل أخر على أقل تألق هو فيلم (جعلونى مجرماً) من اخراج عاطف سالم .

٣ - السينما واستثمارات العنف .

عندما يهدر العمل الفنى كل القيم والمعايير الجمالية والفنية تحت وطأة ظروف الانتاج أو أى ظروف أخرى ، كما يحدث الآن فى السينما المصرية . فإن تلك الأفلام لا يتم تفريغها من محتواها الفكرى أو التعليمى فقط لكنها - أيضا - تفقد فى المقام الأول شرط وجودها الفنى كعمل ابداعى . وتصبح شيئا آخر . ثم تفقد وظيفتها النفسية فى التأثير على جمهور المشاهدين .

وهى أعجز - إذن - من أن تثير فينا أى قدر من الشفقة أو الخوف ولا نستطيع أن نمارس من خلالها حالة التطهير واستعادة التوازن . ونحن لا نملك أى قدر من الشفقة أو التعاطف مع شخوصها . بل نتابعهم فى لحظة جمود ممتد عبر شريط الفيلم وعلى مسافة من التباعد لا تتيح لنا ادنى عاطفة أو تقدير وتفهم لمواقفهم أو مشكلاتهم .

وحتى يحقق أصحاب تلك الأشرطة السينمائية أكبر عائد ربحى فى دورة رأس المال فهم يمسكون بخناق المتفرج . ثم يغرقونه فى بحر من الأحداث الوهمية (خمسة يغدقون عليه بلا رقيب أو حساب جنساً أو عرياً فى اللفظ والصورة . لكن أخطر تلك المنح المجانية على عقل ووجدان المشاهد . هى تلك الأحداث العنيفة والمتلاحقة . والتى تحتشد أمام بصر المتفرج لكى تشده إلى كرسيه فى قاعة العرض . وحبس أنفاسه ، مع ذلك الطوفان الكاسح من العنف والمجازر (دائرة الانتقام) (الغول) حب فى زنزانة الذئاب ، أرزاق يا دنيا ، الشيطان يعظ ، ولا من شاف ولا من درى ، السلخانة ، أسوار المدابغ . . الخ) وغيرها من أفلام عقد السبعينات والسنوات الأولى من الثمانينات وإذا جاز لنا أن نصف تلك الأنهار الدموية من العنف والجريمة بصفة محددة . فهى تجرى بلا هدف أو نظام . وكما يكون الطوفان كاسحاً بغير رحمة ، فهى كذلك . . أحداث بلا مبرر أو سبب معقول يخوضها بطل هو فى الأصل طيب وخير يبحث عن المأوى والخلاص والمرفأ الأمين فنجده ينزلق إلى مهاوى الجريمة والعنف (حتى لا يطير الدخان - الغول . . الخ) .

وأعمال كهذه لا تحقق لمتفرجيها أى قدر من ترقيه الفكر والمشاعر أو السلوك . وأى يكون ذلك وبطلبهم الخير نراه قد سلك طريق البطل الشرير - وهذا الموضوع يستحق منا دراسة - كما أنها أفلام تضيف لخبرات المتفرج الانسانية أى شىء اللهم دروساً حمقاء فى الجريمة والعدوان .

ونستطيع الآن أن نرصد الملامح الأساسية لتلك الأفلام على النحو الآتى .

١ - عنف مبالغ فيه . . وخروج على المألوف فى تنفيذ مشاهد العنف (بروز الأمعاء وانبثاق الدم كما فى فيلم أرزاق يا دنيا وحب فى الزنزانة) .

٢ - كل الصراعات التى تدور بين أطراف الفيلم تحسمها فى النهاية مجموعة من طلقات الرصاص أو نصل سكين حاد (مرزوقة) ، الغول ، لا من شاف ولا من درى) .

وهكذا يتدخل أصحاب الشريط السينمائى لإنهاء السياق فى الفيلم بتلك النهاية الفاجعة .

٣ - يتم تصفية كل الشخصيات الشريرة قبل أن يتاح لها الدفاع عن نفسها أو التحقق من مدى سقوطها وكل هذه التصفيات الفجائية تتم على نحو مروع .

٤ - جميع هذه الأفلام تدور فى نطاق ما يمكن تسميته تجاوزا بالعنف الاجتماعى الشكلى فقط دون تعمق فى أسباب الظاهرة بل إن بعض تلك الأفلام تحاول تغليف ذلك العنف بمظهر خادع ومراوغ حتى تبدو وكأنها من أفلام العنف السياسى . وفى هذه النقطة بالذات علينا أن نقرر أن ذلك الخداع الذى يحاول به الفيلم اكتساب بعداً فكرياً أكثر مما يستحق ، ربما كان هو نفسه الذى يكشف لنا دون قصد ليس فقط سوء نية أصحاب الفيلم . بل ربما سطحية كاتب السيناريو .

فلا يكفى أن يقول أحد أبطال الفيلم شيئا حول الجنة الفاسدة أو فراخ الجمعية . لكى يصبح الفيلم سياسيا .

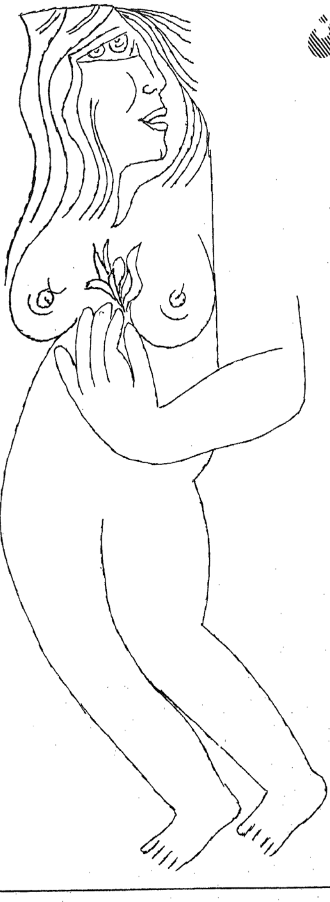
٥ - جميع هذه الأفلام تتجاهل الواقع الاجتماعى فى أغلب الأحوال . أو تقف صامتة فى كل الأحوال . ثم هى تضيق الهامش النسبى الذى يفصل الخير عن الشر حتى بات كل منهما مختلطاً بالآخر .

٦ - التركيز على نمط البطل السينمائى الفرد الذى يقود الصراع وحده عبر الفيلم . وهو بطل من نوعية خاصة شديدة التفرد شديدة الخصوصية .

ومن هنا لابد لنا أن نفرق جيدا بين نوع من الأفلام يكون فيه العنف والسلوك العدوانى جزءاً أصيلا من نسيج الدراما السينمائية ، ونوعية أخرى من أشرطة السينما يكون العنف فيها مجرد هبة مجانية تمنح للمشاهد لكى يواصل جلوسه على كرسى العرض السينمائى حيث يكون العنف فى الأولى صيحة تنبيه وتحذير بينما يكون فى الثانية جرعة من التحذير .

ناريمان

شعر



عبد المنعم رمضان

وربما أجهلُ
أن البحر ناريمان
أن الأرض غيمةٌ لها اسمها
وأن رسغها الأبيض كالاوزّ
أن إبطها كنيسةٌ ،
وخيمةٌ ،
وأنه استراب حينا هممتُ
واستراب حينما توقف الجُمَّيز
والحشائش الخضراءُ
والحنطةُ
عن صعودها
وأن شعرها النائمَ
ديّارون
يحملون عن دمى صحيفة الأحزانِ
أن طيرها يطلع من أنسجةِ الفضاءِ
جائعاً كالورق الأليفِ
مجهداً كساحلٍ
أن الشجر الصاعد فى الساقين
ليس شجرِ النارنجِ
ليس التوتَ
ليس الحرث الطائف فى حدائق السماءِ
أنها بسيطة كشارعٍ أبيض
رطبةٌ كلغةٍ بيضاءَ
داخليةٌ
مثل صباح الخيرِ
داخليةٌ مثل اسمها
أو ربما
وداخليةٌ مثل حروف جسمها



رفاعة الطهطاوى

هو رفاعة بن بدوى بن على بن محمد بن على بن رافع . . يتصل نسبه ، لأبيه ، بالحسين بن على بن أبى طالب ، رضى الله عنهما . . ولأمه بـ «الخزرج» ــ من الأنصار ــ . .

وكان مولده بمدينة «طهطا» ، بمحافظة «سوهاج» ، بصعيد مصر فى ١٥ أكتوبر سنة ١٨٠١ م (٧ جمادى الثانية سنة ١٢١٦ هـ) فى ذات اليوم الذى جلت فيه حملة بونابرت عن الديار المصرية ! . .

وبسبب الإصلاحات الاقتصادية التى انجزتها حكومة محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] فقدت أسرة الطهطاوى امتيازات «الالتزام» ــ شكل الاستغلال الإقطاعى الزراعى الذى ساد حتى ذلك التاريخ ــ الأمر الذى اضطر والده إلى النزوح عن طهطا سنة ١٨١٣ م ، عندما كان رفاعة فى الثانية عشرة من عمره ، فأقام بعدة قرى ، بالصعيد ، طالبا العيش لأسرته ، ومهيئا لولده السبيل لحفظ القرآن الكريم . . وعندما انتقل الوالد إلى جوار ربه عاد رفاعة إلى «طهطا» ليواصل نشأته فى كفالة بيت من بيوت العلم هو بيت أخواله ــ آل الأنصارى ــ . . حيث تعلم على علماء هذا البيت «المتون» التى كانت متداولة

د. محمد عماره

فى ذلك العصر ، فى الفقه والنحو وفنون المعقول والمنقول ! . .

وفى السادسة عشرة من عمره [١٨١٧ م ١٢٣٢ هـ] ركب النيل إلى القاهرة ، فى رحلة شاقة ، استغرقت أسبوعين ، ليلتحق بالأزهر الشريف ، وفيه ظهرت أمارات نجابته ، تلك النجابة التى أعانته على اتمام التحصيل السريع ، فتخرج من الأزهر بعد ست سنوات ــ ١٨٢١ م ــ وانتقل من موقع الطالب إلى مكان المدرس فى نفس المعهد العتيد ! . . لقد تتلمذ الطهطاوى ، بالأزهر ، على شيوخ أجلاء كثيرين : الشيخ الفضالى ، والشيخ حسن القويسنى ، والشيخ البخارى ، والشيخ البنا ، والشيخ الدمنهورى ، والشيخ محمد حبيش ، والشيخ البيجورى ، والشيخ أحمد الدمهوجى الخ . . الخ . . ثم أصبح واحدا من هؤلاء الشيوخ . . لكن أبرز شيوخه وأكثرهم تأثيرا على فكره وعقله كان هو الشيخ حسن العطار [١١٨٠ - ١٢٥١ هـ ١٧٦٦ - ١٨٣٥ م] ذلك الذى أوصله العلم إلى كرسى مشيخة الأزهر ، وأوصلته استنارته إلى إدراك ما فى الحضارة الأوروبية القادمة مع علماء الحملة الفرنسية من أسباب للقوة العلمية تتطلب من الأمة أن تنهض وتترقى ، سالكة سبيل التغيير واليقظة والتجديد . . وكما كان للشيخ العطار عند الطهطاوى ــ التلميذ ــ مكانة خاصة ، كان للتلميذ ــ الطهطاوى ــ مكان متميز عند الشيخ العطار ! . . بل لقد استمرت هذه التلمذة الفكرية حتى بعد أن أصبح الطهطاوى واحدا من الشيوخ فى الأزهر الشريف ، إذ كانا يشتركان فى مطالعة الكتب «الغربية» التى لا تتداولها أيدى الشيوخ ! . .

وبعد عامين من التدريس فى الأزهر ــ [١٨٢٢ - ١٨٢٤ م] دخل الطهطاوى سلك الوظائف «الميرية» واعظا وإماما فى الجيش . . فلما كانت سنة ١٨٢٦ م طلب محمد على باشا من شيخ الأزهر الشيخ حسن العطار ترشيح شيخ يتولى الإمامة الدينية لأكبر بعثات مصر العلمية المسافرة إلى باريس ، فرشح العطار تلميذه رفاعة ، وأوهماه أن يكتب مشاهداته فى باريس ،

ليقدم لأبناء أمته كتابا فى أدب الرحلات كما فعل من قبل ابن بطوطة وابن جبير ! . .

ومنذ إقلاع الباخرة بطلاب البعثة ، ومعهم رفاعة ، من الاسكندرية فى ٦ رمضان سنة ١٢٤١ هـ - ٢٤ إبريل سنة ١٨٢٦ م ــ شرع الشيخ فى تعلم اللغة الفرنسية ، فأنبأ بذلك عن طموحه لما هو أكثر من إمامة البعثة فى الصلاة وتعليمها أمور الدين ! وفى باريس واصل دراسة الفرنسية ، فاقتطع من مخصصاته ؛ التى لم تتعد ٢٥٠ قرشا ، أثمان الكتب والدروس ، مركزا على إجادة القراءة والفهم ، كى يترجم إلى العربية التى كان يجيدها ، علوم الحضارة الأوربية التى تألقت فى الفكر الفرنسى فى ذلك التاريخ . . وعندما لفتت مبادرته هذه أنظار المشرفين على البعثة ، فكتبوا عنها إلى الحكومة المصرية قررت إضافته إلى أعضاء البعثة ، كدارس ، فضلا عن إمامته لها فى أمور الدين ! . .

وبعد عشرين شهرا ــ فى ٢٨ فبراير ــ أول مارس سنة ١٨٢٨ م ــ اجتاز الطهطاوى ، بنجاح ، أول امتحان ، وقرر أن يتخصص فى الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، بل وأنجز ترجمة كتاب [مبادىء العلوم المعدنية] وتقويما لمصر وسورية ، وأرسلها للحكومة المصرية ليطبعا فى مطبعة بولاق ! . . ومنذ ذلك التاريخ قرر رفاعة أن ينهض فى حياة أمته بذات الدور الذى لعبه المترجمون فى العصر العباسى ، فهو يريد تجديد فكر الأمة وحياتها بإتاحة الفكر الحضارى الفرنسى لعقول أبنائها ، كما فتح المترجمون الأوائل نوافذ للعقل العربى الإسلامى على مختلف الحضارات . . لقد تتلمذ فى باريس على علماء أجلاء ، منهم «جومار» و «سلفستر دى ساسى» و «كوسان دى برسفال» . . الخ . . الخ . . وقرأ لأعلام بارزين ، من مثل : «منتسكيو» و «جان جاك روسو» . . الخ . . الخ . . وترجم ، قبل أن يعود إلى مصر سنة ١٨٣١ م ١٢٤٧ هـ ، أكثر من اثنى عشر نصا فرنسيا ، ما بين رسالة ومقالة وكتاب ، كما ألف كتابه الفذ [تخليص الإبريز فى تلخيص باريز] فى صورة بحث اجتاز به الامتحان النهائى الذى عقد فى ١٩ أكتوبر سنة ١٩٣٠ م ، وهو الكتاب الذى أراد به ــ كما قال أحد أساتذته ــ «أن يوقظ أهل الإسلام ، ويدخل عندهم الرغبة فى المعارف المفيدة ، ويولد عندهم محبة تعلم التمدن الافرنجى ، والترقى فى صنائع المعاش . . » ! . . أما هو فقد سأل الله فى مقدمته «أن يوقظ به من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام ، من عرب وعجم ، إنه سميع مجيب ، وقاصده لا يخيب !» . . وبعد عودة الطهطاوى إلى مصر ، قدم إلى أستاذه الشيخ حسن العطار كتابه هذا ، فقرظه ، وقدمه إلى محمد على باشا ، الذى أعجب به ، وأمر بقراءة نسخته المخطوطة فى «قصوره وسراياته» ، وبعد طبعه وترجمته إلى التركية وزعت نسخه على الدواوين والوجوه والأعيان ، وترتبت مطالعته فى المدارس المصرية ، فكان بداية الريادة لذلك الجهد الفكرى العملاق الذى أيقظ به الطهطاوى الأمة ، ونقلها به من العصور المظلمة إلى أعتاب عصرها الحديث ! . .

ومن خلال المناصب العديدة التى تولاها الطهطاوى ، وبواسطة الأعمال الفكرية الكثيرة التى ترجمها أو أشرف على ترجمتها ، وكذلك المؤسسات التعليمية والمنابر الثقافية التى أنشأها أو أشرف عليها أو أسهم فيها ، من خلال كل هذه السبل والأدوات رسخت قدم الطهطاوى فى النهضة الفكرية والتعليمية والتحديثية ، كرائد لأمته فى العديد من الميادين . .

● فبعد أن عمل مترجما بمدرسة الطب واجهته مشكلة المصطلحات ، فنقب فى تراثنا العلمى عنها حتى بعثها ، وعند افتقادها كان يلجأ للعامية ، ثم كان يستعير المصطلحات الفرنسية إذا لم تسعفه العربية الفصحى ولا العامية . .

ثم كانت «مدرسة الألسن» التى قامت ، بناء على اقتراحه ، سنة ١٨٣٥ م ١٢٥١ هـ ، والتى أقامها «جامعة» على غرار «مدرسة اللغات الشرقية» بباريس «لينتفع بها أبناء الوطن ، ويستغنى بها عن الدخيل ، ولتقليل التغرب فى بلاد أوربا . .» . كانت هذه المدرسة مع «قلم الترجمة» الذى أنشأه سنة ١٨٤١ م النافذتان اللتان أطل منهما العقل العربى على الحضارة الأوربية بعد عزلة استمرت عدة قرون ! . .

● وفى ميدان البعث الوطنى والقومى كان الطهطاوى رائدا بما أبدع من أناشيد وطنية ، وبما نظم من قصائد سجلت انتصارات الجيش الوطنى ضد الأتراك والأوربيين . . وبأول متحف للآثار الوطنية ، اقترحه وأقامه ، ليلفت نظر الأمة إلى عمقها الحضارى ، وليجعل لآثارها دورا فى شحن أجيالها الحاضرة بالكبرياء المشروع ، كى تنهض للبناء وتواجه التحديات ! . .

● وفى الصحافة ، تحول بـ [الوقائع المصرية] ــ رائدة الصحافة العربية ــ من نشرة تركية ركيكة تترجم للعربية ، إلى صحيفة عربية تترجم إلى التركية ، عندما أشرف عليها سنة ١٨٤٢ م سنة ١٢٥٧ هـ . . كما أشرف على مجلة [روضة المدارس] التى صدرت سنة ١٨٧٠ م سنة ١٢٨٧ هـ فجعل أسرة تحريرها أشبه ما تكون بالمجمع العلمى الذى ضم أبرز العلماء فى مختلف التخصصات . . هذا إلى [المجلة العسكرية] التى أصدرها بالعربية والفرنسية ، كدورية متخصصة للعسكريين ! . .

● وفى ميدان «صنع الرجال» دعى الطهطاوى تكوين أجيال ثلاث ، تعلموا منه ، ثم عملوا معه ، وقدموا للحركة الفكرية ، بواسطة مطبعة بولاق كنوزا فكرية بلغ عدد كتبها أكثر من ألفى كتاب ، خلال أربعين عاما فقط . . على حين لم تقدم مطابع الإمبراطورية العثمانية ، خلال قرن من الزمان ــ ١٧٢٨ - ١٨٣٠ م ــ سوى أربعين كتابا ، أغلبها شعوذة وخرافات ! . .

● وفى التأليف انعطف الطهطاوى إلى ميادين كانت غريبة على المثقف والمفكر التقليدى يومئذ ، فكتب عن التمدن فى الميادين العلمية ، زراعية وصناعية . . الخ . . الخ . . وفى التاريخ انتقل من «نمط الحوليات» إلى التأريخ لحضارة الأمة فى ترابطها بغيرها من الأمم والحضارات ، وكذلك فعل عندما كتب مؤرخا للإسلام ودولته ورسوله عليه الصلاة والسلام ! . .

فإذا علمنا أن الطهطاوى قد ترجم فى التاريخ والجغرافيا ، وفى الطب ، والعلوم ، والقانون ، والهندسة ، وأيضا فى الأدب والشعر . . . كما ألف فى فنون شتى ، واتسمت مؤلفاته بالطابع الموسوعى ، وتحلت بما تميز به عصره من الترويح عن القارىء بالملح والتنويع والاستطرادات . . . وإذا علمنا أن مؤلفاته ومترجماته قد تعدت الستة والعشرين ، وأن بعضها قد اشتمل على عدة مجلدات ، أدركنا حجم التأثير الريادى الذى أحدثه الرجل فى هذا الميدان .

ويزيد من قيمة الطهطاوى ويؤكد عظمته التنبيه إلى أن الطريق الذى سلكه إلى النهضة والتجديد لم يكن ممهدا ، بل لقد

حفل بالعديد من العقبات ، ولقيت الرجل عليه محن ومصاعب كانت كفيلة ببعث اليأس فى نفسه من الإصلاح ! . . .

ولقد عاصر الطهطاوى أربعة من حكام مصر الحديثة : محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] وإبراهيم باشا [١٧٨٩ - ١٨٤٨ م] وعباس باشا الأول [١٨١٣ - ١٨٥٤ م] وسعيد باشا [١٨٢٢ - ١٨٦٣ م] وإسماعيل باشا [١٨٣٠ - ١٨٩٥] . . ورغم ملاحظاته الإنتقادية لبعض التطبيقات فى تجربة محمد على الإصلاحية إلا أن عهد محمد على ، بما شهد من تحولات عظمى انتقلت بمصر من العصور المظلمة إلى العصر الحديث ، قد اتاح كل الفرص كى يحقق الطهطاوى الكثير مما فى عقله وقلبه من طموح . . ولم يختلف الأمر فى الشهور التى تولى الحكم فيها إبراهيم باشا . . لكن الأمر قد اختلف بعد تولى عباس باشا الأول خديوية مصر فى ٢٤ نوفمبر سنة ١٨٤٨ م (٢٧ ذى الحجة سنة ١٢٦٤ هـ) لقد كان عباس حفيدا لمحمد على ، وليس ابنا له مثل سعيد . . لكنه كان أكبر سنا من سعيد ، فسبقه إلى منصب الخديوية ، الأمر الذى كان موضع معارضة من كثير من رجالات الدولة الذين عملوا مع محمد على . . وكان عباس نفورا من الانفتاح على الحضارة الأوربية ، ومن ثم مجافيا لنهج الرجال الذين تربوا وعملوا فى إطار هذا الانفتاح . . ثم إنه قد تولى السلطة فى مرحلة الانكماش ، إن لم تكن التصفية ، لكثير من جوانب تجربة محمد على الإصلاحية ، ومن ثم فلقد كان توليه السلطة إيذانا بموقف عدائى من كثير من الكوادر الذين مثلوا أركان الاستنارة والإصلاح فيما تقدم حكمه من عقود . . وهكذا بدأت متاعب الطهطاوى مع النظام الجديد ! . . لقد أغلق عباس مدرسة الألسن ، وعطل الصحف ، وخفض حجم المدارس والبعثات العلمية . . . فما كان من الطهطاوى إلا أن أعاد طبع كتابه [تخليص الإبريز فى تلخيص باريز] ؟! . . كموقف ضد هذا التحول الرجعى الذى يقوده عباس ، وعندما غضب عباس على الطهطاوى أنزله من مكانه البارز فى جهاز الدولة ، وجرده من مناصبه ، ونفاه إلى السودان فى صورة ناظر مدرسة ابتدائية ومعه كوكبة من أبرز علماء مصر ، نفوا هم الآخرون ، فى صورة مدرسين فى هذه المدرسة الابتدائية ؟! فقضى رفاعة فى منفاه أربع سنوات [١٨٥٠ - ١٨٥٤ م] غالب


رفاعة الطهطاوى

فيها عوامل اليأس والخمول والإحباط . . لقد حاول الهرب من المنفى ، فلما عز عليه ذلك تغلب على سلبيات واقعه بما قدم لأبناء السودان من خدمات تعليمية ، وبما عكف عليه من المطالعة ، وبالعمل الفذ ، والموحى ، الذى ترجمه وهو [مغامرات تلماك] تلك الرواية الرمزية التى ألفها القس الفرنسى «فنلون» [Fenelon] بقصد تقويم الحاكم والنصح للأمير ! . . . وفى المنفى تفجرت شاعرية الطهطاوى ، فتوجه بالقصيدة إلى أولى الأمر حينا ، وإلى الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، حينا آخر ، لكنه عدل عن إرسال ما نظم إلى الحكام ، بل لقد جاءت قصيدته التى توجه بها إليهم من نفس البحر وعلى نفس القافية التى نظمت عليه وعليها القصيدة الشهيرة التى مطلعها :

لقد أسمعت إذ ناديت حيا
ولكن لا حياة لمن تنادى ؟! . .

وعندما توفى الخديو عباس ، مقتولا ، وخلفه سعيد باشا فى ١٤ يوليو سنة ١٩٥٤ م أعاد الرجال الذين نفاهم عباس ، فرجع رفاعة إلى القاهرة ، ليعاود نشاطه ، لكن دون كامل طاقاته . . لقد تولى عددا من الوظائف ، فانتقل من وظيفة عضو ومترجم بمجلس المحافظة إلى ناظر «المكاتب» ، إلى ناظر ثان للمدرسة الحربية ، وناظر لمدرستى الهندسة الملكية والعمارة ، وتفتيش مصلحة الأبنية . . ومن أهم انجازاته فى تلك الفترة مشروعه لإحياء التراث العربى الإسلامى . . .

لكن السلطة عادت فتنكرت له ، بل وفصلته من الخدمة فى ٧ مارس سنة ١٨٦١ م ؟! . . وظل الرجل عاطلا عن العمل لأكثر من عامين حتى رحل عهد الخديو سعيد ، وجاء عهد الخديو اسماعيل سنة ١٨٦٣ م فانفتحت الأبواب واسعة أمام الطهطاوى ، فى ظل حكم حاكم أراد مواصلة تجربة محمد على ، كى يواصل تحقيق مشروعاته الفكرية والتعليمية التى بدأها منذ سنوات . . لقد شغل وظيفة «قومسيون» ديوان المدارس ـ الذى كان بمثابة وزارة التربية والتعليم ـ . . ورأس مجلس المكاتب الأهلية . . وأنشأ قلم الترجمة ، وأصبح ناظرا له ، وأنجز ترجمة القانون المدنى والقانون التجارى . . ورأس تحرير مجلة [روضة المدارس] . . وتأكدت ريادته للحركة الفكرية بمؤلفاته التى ألفها فى تلك الفترة ، والتى مثلت نضجه الفكرى ، وفى مقدمتها كتابه [مناهج الألباب] الذى خصصه لمعالجة قضية «التمدن» ، وأودع فيه فكره الاجتماعى . . وكتابه [المرشد الأمين فى تربية البنات والبنين] الذى حوى فكره فى التربية ، والوطنية ، والمدنية . . ومشروعه الطموح لكتابة تاريخ الحضارات من خلال كتابته لتاريخ الحضارة المصرية فى علاقاتها بالحضارات التى احتكت بها وتفاعلت معها ، وهو المشروع الذى أنجز منه قسمين ، أولهما فى التاريخ القديم ـ [أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل] ـ ، وثانيهما فى سيرة الرسول ، عليه الصلاة والسلام ، وتاريخ الدولة الإسلامية الأولى ـ [نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز] ـ . .

ولكن الأجل لم يمهل رفاعه الطهطاوى حتى يكمل مشروعه الطموح ، ويحقق كل أمانيه ، فاختاره ربه إلى جواره يوم الثلاثاء غرة ربيع الثانى سنة ١٢٩٠ هـ ٢٧ مايو سنة ١٨٧٣ م ، عن اثنين وسبعين عاما ، حقق فيها لمصر خاصة وللعروبة والإسلام عامة فتوحا مبينة فى ميادين الفكر والتربية والتعليم ، جعلت منه الرائد العملاق الذى لم يكذب أهله فى كل هذه الميادين ! . .

لقد أراد إيقاظ العرب والمسلمين من غفلة العصور المظلمة . . وحقق الكثير مما أراد . . حتى لقد أصبح الأب الشرعى لحركة اليقظة والإحياء التى أدخلت أمتنا إلى عصرها الحديث . . وصدق أمير الشعراء أحمد شوقى عندما خاطب ابنه على فهمى رفاعة ، قائلا :

يا بن من أيقظت مصرا معارفه
أبوك كان لأبناء البلاد أبا ؟! . .



لقطة من فيلم أودسة موسيقار شاب

الأدب فى السينما

فى مهرجان برلين السينمائى الدولى

فوزى سليمان

يظل الأدب مصدرا خصبا لكثير من الأعمال السينمائية . . تتغذى الشاشة الفضية فى عهدها الصامت ثم الناطق . بروائع الأدب الكلاسيكية ، يقدمها فنانو السينما بوسائل إبداعهم الفنية وكل برؤيته . . فى تفهم متعمق لروح النص الأدبى أو فى تصرف حسب مقتضيات الوسيط الفنى الجديد . قد تستشعر روح العمل الأدبى فى فيلم . . وقد نجد مخرجا لا يعامل النص الأدبى بأمانة وحرص ، وفى مهرجان برلين السينمائى الدولى الأخير وهو السادس والثلاثون ـ كانت هناك أفلام عديدة عن أعمال أدبية ، بعضها حافظ على روح العمل الأدبى وبعضها الأخر لم يكن له هذا الحرص . ونعرض هنا النماذج فى المهرجان .

الهروب نحو الشمال

هذا فيلم « الهروب نحو الشمال » ـ عرض فى المسابقة الرسمية للمهرجان كإنتاج مشترك بين ألمانيا الغربية وفنلندا للمخرجة الفنلندية إنجيمو انجستورم عن رواية للكاتب الألمانى كلاوس مان ـ وهو ابن الأديب المشهور توماس مان ـ وهو كاتب مسرحى وناقد وروائى ـ هرب من فظائع الاشتراكية الوطنية

(النازية) فى ألمانيا ليستقر فى باريس منذ عام ١٩٣٣ وحيث كتب روايات عديدة تندد بالأوضاع فى وطنه تحت حكم هتلر كان أولها رواية « الهروب نحو الشمال » التى نشرت بالإنجليزية تحت عنوان « رحلة نحو الحرية » « وكذا » « هروب إلى الحياة » ـ وصدرت طبعة منها فى امستردام بهولندا ـ وأصدر بعدها رواية « البركان » تناول فيها حياة الألمانى فى المنفى ، ثم « مفيستو » التى أخرج عنها المخرج المجرى المعروف استفان زابو فيلما فاز بالأوسكار وبجائزة أحسن اخراج فى مهرجان كان ـ ثم أصدر ترجمة ذاتية له تحت عنوان نقطة التحول ـ وخلال الحرب حارب فى صفوف الحلفاء فى شمال افريقيا وإيطاليا كمجند فى الجيش الأمريكى ـ وانتهت حياته بالانتحار فى مايو ١٩٤٩ فى مدينة كان بفرنسا .

وتأتى المخرجة الفنلندية بعد ٣٦ سنة من وفاة الكاتب لتحول روايته إلى سيناريو تقوم بإخراجه . وهى من مواليد فنلندا عام ١٩٤١ ، درست علم النفس والطب والأدب فى هلسنكى وهامبورج وميونيخ ، ونالت الماجستير فى بحث عن الصورة عند بعض الأدباء الألمان ، ثم درست بأكاديمية الفيلم والتلفزيون فى ميونيخ ونشرت دراسات عن السينما والأدب فى الدوريات السويدية والفنلندية ، وشاركت فى تحرير مجلة النقد السينمائى ـ وبدأت الاخراج السينمائى منذ عام ١٩٧٠ ـ طريق الهروب نحو مارسيليا ١٩٧٧ ، عن رواية للأديبة الألمانية (الشرقية) المعروفة أنا زيجرز « عبور » ، و« الحب الأخير» عام ١٩٧٩ ، وقد نال كل منها جوائز محلية وعالمية .

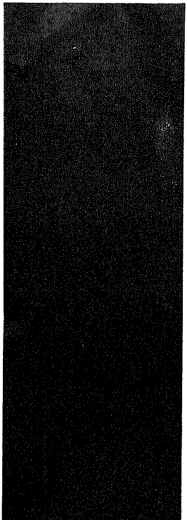
يجمع فيلمها الأخير « الهروب نحو الشمال » بين معاناة الحياة فى المنفى ـ موضوع كلاوس مان الأثير ـ وبين جنون الحب بلمسات خاصة من المخرجة ورؤيتها ـ ويقدم قصة يوانا ـ التى تنضم للمقاومة ضد النظام الفاشى فى بلدها وتقرر عام ١٩٣٣ أن تلحق برفاقها فى المقاومة الذين ارتحلوا إلى باريس ليعملوا على تنظيم حركتهم . . والسفر أسهل لها إلى فنلندا ومنها إلى فرنسا . . وفى الشمال تلتقى بصديق قديم كان يتردد أحيانا على ألمانيا يجمع بينهما أفكار مشتركة تناهض الحكم الفاشى ، كما أنه رغم ثرائه كأحد ملاك الأراضى يكاد يرفض هذا الدور الذى فرضته عليه أسرته . . فهو يبدو كفنان يريد الانطلاق بلا قيود . . تستشعر الفتاة هنا حريتها . . فهى بعيدة عن عيون الجستابو و . . تقول للصديق كل لحظة فى ألمانيا هى لحظة خطر . . ترقب لخطر الموت . . حياتها فى ألمانيا كانت كلها شك « كنت أشك فى كل شىء حتى فى « امى » . . انها تحب بلدها . . ومن هنا مشاركتها فى المقاومة . النضال من أجل حريته وحياة كريمة بلا خوف لمواطنيها . . » فى الغربة والمنفى الاختيارى . تشعر أنها تحب وطنها أكثر . . فى معاناته وفى قيوده . . كل أملها الآن أن تستأنف مشروع رحلتها إلى باريس لتنضم إلى رفاقها ومن بينهم صديق عزيز هو لها بمثابة الحبيب والأستاذ كان يربط بينها الحب والفكر والهدف المشترك . .

يأخذها الصديق الفنلندى الثرى فى رحلة إلى الشاطىء يشكو لها حياته الرتيبة وسط هذه الطبيعة الباردة : الشتاء هنا قاس طويل . لا أفعل شيئا . . إلا القراءة أحيانا لم أقرأ الا القليل عن الأدب الألمانى . . قرأت كثيرا فى الأدب الفرنسى !! هل تعرفين رامبو ؟ . . ينجذب إليها . . يجد فيها خلاصا من رتابة الحياة . . يفتح لها صدره . . كابوس طفولته تجسده لنا الكاميرا . . طفولة غير سعيدة . والده كان يضرب أمه . يضربها بالسياط . «تمنيت أن يموت والدى . . هل تخافين الموت ؟ . . كنت استيقظ وأنا طفل فى منتصف الليل أصرخ . . كان للموت وجه يحلق فىّ فى الظلام . . ما هو الموت ؟ ما هى الحياة . هل هو حقيقة ؟ هل تستحق الحياة أن نكافح من أجلها ؟ . . »

هكذا تلتقى أو تتصادم فلسفتا حياتين . . فتاة تعيش من أجل قضية . . قضية تحرير بلادها من طغيان الفاشية ، ورجل تقوقع فى ذاته ، ولا يجد للحياة معنى . . هروب للشمال . . وهروب إلى الداخل . . ووسط الطبيعة الصامتة التى تركز عليها الكاميرا فى بطء شديد حتى نعايشها كما يعايشها البطلان . . هروب إلى اللذة الحسية نسيانا لما حولها من مشاكل . . لكن الواقع المؤلم يتابعهما . . يذهبان لدار عرض . . جريدة الأخبار تقدم خطابا لجوبلز . . أمام جماهير محتشدة . . « تعود يوانا إلى الواقع لقد استغرقها الحب والعلاقة الحسية . . والطبيعة الجميلة الصامتة عند المحيط المتجمد الشمالى . . ثم تفاجأ ـ تصدم ـ ذات يوم ببرقية من باريس . . صديقها ـ حبيبها المناضل ـ قد أغتيل . . تمكن منه عملاء الجستابو . . فى لحظة مكثفة تراجع حياتها نفسها . ما الحياة ! ما الموت ؟ ما الحب ؟ جراح روحها لا يمكن أن تندمل . . مشاعرها تبرد . المسافة تتسع بينها وبين صديقها . عليها أن تتخذ القرار . قرار حاسم . تريد أن ترحل . لن أعود » . .

بصمات الأديب كلاوس مان واضحة فى المواقف الفكرية والمناقشة حول القضايا الفلسفية : ما جدوى الحياة ، والتضحية من أجل المبادىء . . عن الموت الذى يسيطر بظلاله على الحياة ويأتى فى أى لحظة . .

بصمات المخرجة واضحة فى تحديدها لحركة الكاميرا مع الطبيعة الفسيحة . . تقف عندها ساكنة لتدعونا إلى التأمل . . ولكنها تبالغ فى مشاهد الجنس . . بعضها جاء بلا ضرورة درامية . اختيارها موفق للممثلة « كاترينا ثالباخ » فى دور « يوانا » بتعبيرات وجهها التى تشف عن مشاعرها الدفينة وصراعاتها الداخلية .



إذا كان هناك ترابط بين العمل الأدبى والعمل السينمائى فى فيلم « الهروب نحو الشمال » يأتى الفيلم اليونانى ليقدم رؤية غير مترابطة لعمل

أدبي كلاسيكي قديم يحاول أن يعطي له الصفة العصرية ذلك هو فيلم «مانيا» أو «جنون» للمخرج جورج بانوسوبولوس الذى قام - أيضا - بالتصوير والمونتاج ، الذى يحاول أن يقدم عمل المؤلف المسرحي الإغريقي «يوربيدز» - ٤٠٠ قبل الميلاد - عن المرأة التي خرجت عن طبيعتها الأنثوية - العائلية وتوحشت لتنتقم للطبيعة من آثام الأزواج التكنوقراطيين .. الأسطورة الأغريقية في إطار حديث ليس عملا جديدا نجد له نماذج عديدة في المسرح الحديث .. ولكن مخرج الثمانينات من القرن العشرين - اليوناني لا يقنعنا بأي حال !

نحن هنا ذات يوم صيفي حار .. البشر والحيوانات تعاني من شدة الحرارة .. «زوى» - البطلة - إمرأة في الثلاثين من عمرها متزوجة ولها طفلان تعمل كمسئولة عن البرامج في شركة كومبيوتر دولية . نراها سعيدة وهي تسير في الحديقة العامة بأثينا - فقد سمعت لتوها أنها أختيرت لدراسة متخصصة في أمريكا . أثناء سيرها بالحديقة تقدم لنا بعض مشاهد جنسية في الحديقة - بلا داعي .. أو لعل المخرج وجد لها داعيا .. والمخرج المؤلف الحديث يصف هذه المرأة الشابة بأنها امرأة عملية - اقدامها على الأرض لم تقلقها تلك الأمور الغريبة عن تلك القوى البدائية المتوحشة التي قد تنطلق في النفس من غير تحذير أو انذار مسبق .. ولم تتصور بتاتا انها ستسقط ضحية لهذه القوى ... هذا ما يقوله المخرج المؤلف وما لم نفهمه نحن كمشاهدين .. إذ نرى تلك المرأة وهي جالسة في الحديقة العامة .. وحولها أطفال أبرياء يسألونها .. ولا نعرف هل هي أم لأحدهم أم لا .. ثم فجأة - نلاحظ - كما يلاحظ الاطفال حولها - (يروعون) ما حدث لها من تغير مفاجيء .. فهي تنقلب إلى متوحشة .. ، كحيوان شارد .. مثل حيوانات الحديقة على قرب منها .. ينتشر الذعر بين رواد الحديقة .. ويصل البوليس الذي يصطادها كما تصطاد الحيوانات المتوحشة .. يحاول الزوج أن يتدخل لإنقاذها ويهدىء من وحشيتها الفجائية ..

لماذا تحولت المرأة الشابة التي تعمل في الكومبيوتر إلى متوحشة ؟ هل لهذا صلة بعملها في الكومبيوتر .. ؟ هل هي ثورة على الرجال التكنوقراطيين تقصيرا للحكاية الاغريقية ! كيف ؟ لماذا ؟

الفيلم عرض في مهرجان تسالونيكى اليوناني وخرج بلا جائزة ولا تقدير .. وقبله مهرجان برلين .. وجاء المخرج للمهرجان غاضبا على مواطنيه الذين لم يقدروا فيلمه .. لعله كان يعزى نفسه . لا كرامة لنبي في وطنه .. ولعله صدم عندما لم يجد تقديرا في المهرجان خارج بلاده .. وخرجنا من الفيلم ونحن نتساءل في تعجب .. ماذا أراد الفيلم أن يقول ؟ .. كما كان لنا حق ان نتساءل كيف قبل الفيلم في المسابقة الرسمية للمهرجان !

عملية برلين

«عملية برلين» .. فيلم آخر أثار التعجب .. مأخوذ عن رواية للكاتب الياباني جونيشيرو تانيزاكي .. انتاج إيطالي - ألماني غربي مشترك .. للمخرجة الإيطالية المعروفة «لينا كافاني» - اعدت السيناريو عن الكتاب الياباني مع روبرتا ماتزوني ، عرفنا لينا كافاني . بأفلامها المثيرة مثل «حارس الليل» ، و«الجلد» ... لكن كيف تقدم هنا عملا أدبيا يابانيا ، أو كيف تلتقى الثقافتان الأوربية واليابانية في رؤية درامية - سينمائية ؟

.. الفيلم عن علاقة ثلاثية غريبة .. بين زوجة دبلوماسي ألماني في برلين عام ١٩٣٨ - أي في زمن النازية - وبين ابنة سفير اليابان .. بدأت في فصل دراسة حرة للرسم .. لويز زوجة الدبلوماسي التي كانت تعيش في ملل بين الحفلات ولعب التنس يجتذبها جمال وسحر الفتاة اليابانية ميتسوكو .. تدعوها لبيتها بحجة أن ترسمها كموديل ... تقوم بينهما علاقة شاذة رغم أن الزوجة تعلم أن الفتاة اليابانية على علاقة بمدرس الرسم .. اللقاءات التي كانت تتم في الخفاء يعلم بها الزوج .. فإذا به هو الآخر يقع فريسة اليابانية .. في مشاهد عديدة تقدم المخرجة ليليانا كافاني العلاقة الثلاثية الزوج والعشيقة اليابانية والزوجة معا .. سيطرت الفتاة اليابانية عليها سيطرة كاملة .. حتى كانت هي التي تحدد من تختار .. وبما أن الأحداث تدور في عهد النازي فليست هناك أسرار .. فضيحة دبلوماسية تتحدث عنها الصحافة .. وتحسم الفتاة الموقف .. شراب سام كان مفروضا أن يقتل الثلاثة .. لكن الزوجة تعيش لتروى قصتها كما بدا لنا في أول الفيلم وفي نهايته لكاتب .. ويلقى النازى القبض على الكاتب ..

يمكن أن نقول أنه سيكودراما تتناول علاقة خاصة ثلاثية معقدة .. وقد تربطه مع العلاقات السياسية التي كانت قائمة في تلك الفترة بين المانيا النازية واليابان العسكرية وقد يثير تخريجات عن السيطرة اليابانية على أوربا ... إلا أن المبالغة في مشاهد الجنس وخاصة الثلاثية التي دعت إلى صفير واستهجان أغلب الجمهور بعد العرض .. قد تدعونا لمناقشة الفارق بين لفيلم السيكودراما والبورنو التجاري ... وإن لم يسقط الفيلم إلى حضيض البورنو لكنه لم يرتفع لمستوى الفن الرفيع في نفس هذا المجال كما نجد في أفلام المخرج الياباني ناجيسا ميشيما ..

أوديسه موسيقار شاب

ونختتم حديثنا بفيلم «أوديسا موسيقار شاب» القادم من جيورجيا ... بيئة وطبيعة وفنا .. إن هذا الإقليم من جمهوريات الاتحاد السوفيتي يفرز فنه وأدبه الإقليميين المتميزين الخاصين .. مما يثير اهتمامنا في المهرجانات الدولية .. «رحلة موسيقار شاب» - للمخرج جيورجي شينجيلايا عن رواية «الرياح الضائعة» للكاتب أوثار تشيلدجي . الدقائق الأولى في الفيلم تسير متباطئة .. لكنك تستشعر فيها جوا خاصا .. يدركه . قراء الأدب الروسي .. مؤلف موسيقى شاب يأتي إلى أحدى قرى جيورجيا عام ١٩٠٨ بعد هزيمة ثورة ١٩٠٥ - ١٩٠٧ وما تبعها من إرهاب وعنف وتجسس البوليس القيصري على حياة الناس الخاصة ، والاشتباه في كل إنسان ، وفي هذا الجو الرمادي يأتي ليكو مؤلف موسيقى شاب ليجمع الأغاني والألحان الشعبية من أفواه الفلاحين ومن القرى ومعه خطاب توصية إلى طبيب القرية .. ويلتقى بالضابط السابق نيكوشا الذي يحلم بالتغيير والثورة .. يرى في ليكو بشيرا بهذه الثورة .. ويرى أن الخريطة التي يحملها لمواقع تسجيل التراث الموسيقي ، هي مراكز الثورة القادمة . يعطي خياله وطموحاته للموسيقار الشاب .. في حين أن الموسيقار الشاب في براءته لا يتدخل في أمور السياسة .. لكنه يجد نفسه متهما بالتآمر ضد الحكم .. فهذه هي الخريطة تدل على مؤامرته واتصالاته .. وهنا يجد نيكوشا الفرصة لإشباع رغبته في البطولة .. يدعى أنه صاحب الخريطة .. وأنه يعمل للثورة .. ويحمل في ذاته إيمانا داخليا فإن ليكا سيحمل مشعل الثورة من بعده ... وهو الزعيم الذي يجب أن يصان للمستقبل .... يرضى أن يكون الشهيد .. حلم التغيير المحبط .. والثورة التي تظل جنينا ..

جسد المخرج جيورجي شينجلايا جو التاريخ والبيئة بمعايشة فنية صادقة .. والطريف أن شقيقه إلدار كان له فيلم في بانوراما دول البحر الأسود «الجبال الزرقاء» - وان والده نيكولاي كان له فيلم قديم يعود لعام ١٩٣٣ في برنامج السينما الشابة .. وأن والدته ناتو فاتشناذجي (١٩٠٤ - ١٩٥٣) كانت من أبرز ممثلات الشاشة .. في جيورجيا ..

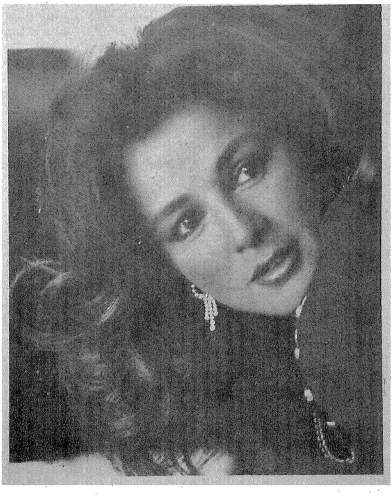
تعريات السينما

سمعة مصر .. واحساس اسرائيل

هانى الحلوانى

يقول المثل الشعبى المصرى : « الضرب فى الميت .. حرام » والميت فى هذا المقام هو السينما المصرية التى احتار نقادها ومؤرخوها فى وصفها ، فمنهم من يصفها بالتخلف العقلى ، ومنهم من يصفها بالبلادة ، والبعض الثالث يصفها بالترهل الفنى والفكرى ، وحقيقة الأمر أن كل هذه الأوصاف تماثل وصفنا لشخص ميت بأنه كان عظيما أو فظيعا فلا هذا الوصف يمكن أن يزيد من قدره ولا ذاك يمكن أن ينتقص منه .. لأنه فى كل الأحوال ميت ولا يشعر بكل هذا . كذلك الحال بالنسبة للسينما المصرية التى لفظت أنفاسها الأخيرة منذ بداية السبعينيات ، ورغم ذلك كلما خيل للبعض أنها يمكن أن تصحو صحوة الموت حتى ينهالوا عليها ضرباً وتلطيما كى لا تقوم لها قائمة والأمثلة على ذلك كثيرة .. كثيرة وأبرز هذه الأمثلة :

نجلاء فتحى



١ - قصة الميهى الأخيرة :

لم يكن رأفت الميهى وهو يقدم فيلمه الأخير « للحب قصة أخيرة » يتوقع أن يقوده هذا الفيلم إلى محكمة الآداب ، كانت أسوأ توقعاته أن ينصرف الجمهور عن فيلمه لأنه لا يحتوى على الحدوتة التقليدية التى تربى عليها وجدان هذا الجمهور من خلال ميلودرامات فريد الأطرش ويوسف وهبى ، كما كان يمكن أن يتوقع أن يهاجمه بعض النقاد لترهل ايقاع بعض أجزاء هذا الفيلم أو لاختلافهم معه فى وجهة النظر التى يحاول الفيلم أن يطرحها .. أما أن تستدعيه نيابة الآداب هو وبطلى الفيلم يحيى الفخرانى ومعالى زايد ومنتجه حسين القللى لتشهر فى وجوههم المادة (١٣٧) من قانون العقوبات التى تقضى « بالحبس مدة لا تزيد على سنتين أو بغرامة لا تجاوز مائتى جنيه من صنع أو استورد أو صور .. أو عرض بقصد الاستغلال .. صوراً أو أفلاماً أو غيرها مما ينطوى على أمور مخلة بالآداب العامة » . وهذه المادة تقابل مواد مماثلة فى قوانين بعض الدول مثل الحبشة (م/٦٠٩) وتشيكو سلوفاكيا (م/٢٠٥) ويقصد بها فى العموم تلك الصور أو الأفلام التى تنطوى على افعال جنسية تفسد الأخلاق خصوصاً أخلاق الصغار ، ويذهب أحد فقهاء القانون وهو د. محمود مصطفى فى كتابه « نموذج لقانون العقوبات » إلى مثل هذا الرأى (ص ١٥٠ - ١٥١) .

وهكذا أصبح الفنان المصرى يعامل معاملة القوادين والبغايا لأنه ارتكب جريمة نكراء ألا وهى جريمة عمل فيلم سينمائى أجازته السلطات الرقابية المسئولة ، ورشحته أجهزة الدولة الرسمية لتمثيل مصر فى عدة مهرجانات دولية لكن ورثة السناتور مكارثى فى مصر الذين أقاموا الدنيا وأقعدوها مطالبين باعدام كتاب « الفتوحات المكية » للإمام محيى الدين بن عربى وإعدام واحدة من أهم ذخائر التراث العربى وهى « ألف ليلة وليلة » رفضوا أن يكون هناك فى مستوى فيلم « للحب قصة أخيرة » وحركوا ضده سلطات الضبط وأعادوا إلى الأذهان صورة من صور محاكم التفتيش رغم أن ذات القانون الذى حولوا بمقتضاه رأفت الميهى وزملائه إلى الجهات القضائية ينص فى مادته رقم (١٨) على أنه « لا جريمة إذا وقع الفعل استعمالا لحق مقرر بمقتضى القانون ، أو قياما بواجب يفرضه القانون ، أو استعمالا لسلطة يخولها » . والميهى استعمل حقه المقرر بمقتضى القانون وقام بواجبه الذى يفرضه عليه القانون كمخرج سينمائى وصنع فيلما جيد المستوى فكريا وفنيا .. ولكن هل يرضى ورثة مكارثى ؟؟!!

ونتيجة لهذا الموقف المتعنت اضطر المهنى للاعتصام بمقر نقابة السينمائيين ، وكما هى العادة ، تحركت الأجهزة المسئولة وعقد اجتماع موسع مع أمين مساعد الحزب ؛ د. حلمى الحديدى بحضور وزير الثقافة ونقيب السينمائيين ونوقشت القضية بكل جوانبها ، وأوضح الفنانون للمسئولين أن الفنان المصرى يتعرض لمحاولات متعمدة لتلطيخ سمعته وتشويه صورته أمام الرأى العام المصرى والعربى ، ورغم أن الاجتماع انتهى إلى توصيات مرضية للسينمائيين ، ورغم الجهد الكبير الذى بذله وزير الثقافة د. أحمد هيكل ونقيب السينمائيين سعد الدين وهبه فى توضيح الجوانب الفنية للنائب العام والتى من شأنها أن تجعل هذه القضية كأن لم تكن إلا أن التحقيق وحتى ساعة كتابة هذا المقال لا يزال مستمراً (!!!) .

البرىء الطيب :

القضية الثانية التى تفجرت منذ أسابيع قليلة ولم تحسم بعد هى قضية فيلم « البرىء » الذى أخرجه عاطف الطيب من تأليف وحيد حامد ؛ وطرفا الخلاف فى هذه القضية أخيراً هما مؤلف الفيلم ومخرجه فى جانب ، ومنتجه صفوت غطاس فى الجانب الآخر .

والفيلم لم يعرض بعد عرضاً عاماً ، ولكن حتى يستطيع القارىء أن يلم بأبعاد الخلاف أجدنى مضطراً إلى ذكر الخطوط العريضة لقصة الفيلم رغم انى أقف ضد أى محاولة لتخليص الفيلم السينمائى لأن مثل هذه المحاولة فى رأيى تحول الفيلم إلى مخلوق مشوه ، ولكن الضرورات - أحيانا - تبيح المحظورات .

الفيلم يقدم عمليات التأهيل النفسى وغسيل المخ التى يتعرض لها الشاب الريفى البسيط والأمى عند التحاقه كجندى بفرق الأمن المركزى حيث يصور له قادته أن عمليات القمع التى يعدونه للقيام بها إنما هى لمواجهة أعداء الوطن ، وأن هؤلاء المعتقلون السياسيون ليسوا إلا هؤلاء الأعداء الذين يجب مقاومتهم ، فيصدق هذا الجندى البسيط جداً والنقى جداً هذه الفرية حتى يكتشف ذات يوم بين المعتقلين أحد أبناء قريته ، وهو شاب جامعى مثقف يعتبره هذا الجندى مثلا أعلى له قبل أن يكون صديقا له ، فيحاول اقناع قائده أن هذا الصديق ليس من أعداء الوطن فهو يعرفه جيداً ، لكن الضابط الذى كان قد بدأ « حفل الاستقبال » لهؤلاء المعتقلين الجدد بالضرب والكلاب المتوحشة يأمره أن يستمر فى الضرب ، ولأول مرة منذ أن التحق هذا الجندى بفرق الأمن ، وآمن بإطاعة الأوامر حتى ولو كانت خطأ حتى أنه قتل أحد المعتقلين السياسيين عندما حاول الهرب بلا رحمة ، يرفض الانصياع لأوامر قائده فيحبسه فى زنزانة واحدة مع صديقه . . وينتهى الأمر بقتل صديقه وابن بلدته فى المعتقل . . ويكون



محمود عبد العزيز

ذلك بداية الانقلاب فى حياة هذا الشاب الريفى الساذج الذى ينتهى بمأساة دامية .

وفكرة الفيلم بالإضافة إلى جرأتها تكاد تعتبر رؤية تنبؤية لما حدث بعد ذلك بشهور طويلة من انتاج الفيلم ، وأعنى بها تلك الأحداث الأخيرة فى ٢٥ ، ٢٦ فبراير وما نتج عنها من تخريب وتدمير والتى تكاد تشابه بصورة أو بأخرى نفس نهاية الفيلم الدامية والمأساوية .

كان من الطبيعى عند تقديم الفيلم إلى الرقابة على المصنفات الفنية أن تعترض على أجزاء كثيرة منه . وبعد معارك ضارية مع درجات الرقابة المختلفة تمت إجازة الفيلم بعد طلب حذف عدد من اللقطات والمشاهد أهمها هو مشهد النهاية ، وقبل أن يتم حذف أى لقطة أسرعت وزارة الدفاع بالاعتراض على الفيلم بما اعتبرته مساساً (تحت شعار الحفاظ على سمعة مصر من الإساءة أصبحت كل فئة يتم التعرض لها فى فيلم سينمائى تطالب بوقف عرض هذا الفيلم وتقاضى القائمين عليه) ، وعند هذا الحد اضطر مخرج الفيلم ومؤلفه إلى الالتجاء إلى وزير الدفاع المشير أبو غزالة شخصيا ليكون حكماً عدلاً بين الفيلم ووزارة الدفاع ، فأسرع المنتج صفوت غطاس بإجراء الحذف المطلوب قبل أن يعرض الفيلم للمشير أبو غزالة ليقول كلمته فيه بوصفه وزيراً للدفاع . وهنا قامت الدنيا ولم تقعد بعد ؛ اعتبر المخرج والمؤلف أن هذه سابقة لم تحدث من قبل أن يقوم منتج بإجراء تعديلات فى فيلم سينمائى دون الرجوع إلى مخرج الفيلم واضطر إلى رفع الأمر بشكوى رسمية لنقيب السينمائيين واتحاد النقابات الفنية وغرفة صناعة السينما ، بينما وقف صفوت غطاس فى الطرف الآخر مؤكدا أن هذا حقه يؤيده فى ذلك بعض المنتجين الآخرين واستندوا فى ذلك إلى أن شركة يونيفر سال كانت قد حذفت نصف ساعة كاملة من فيلم للمخرج العالمى جون هيستون دون الرجوع إليه ، ولكن هذا الدليل مردود عليه بأن نظام الانتاج فى الولايات المتحدة يختلف عن نظيره فى كل بقاع الأرض وأن هذه السابقة لم تكررها يونيفر سال لامع هيوستون ولامع غيره بعد فشل الفيلم فشلا ذريعاً . وخطورة هذا التصرف من صفوت غطاس تتضح عندما نعلم أن بعض المنتجين بدأوا يفكرون فى اجراء هذا التصرف فى أفلامهم أيضا و . . « مفيش منتج أحسن من منتج » بل ان أحد هذه الافلام التى يزمع منتجوها إعادة عمل المونتاج لها من اخراج « عاطف الطيب » أيضا .

ظاهرة أخرى تستلفت النظر بدأ يتعرض لها المخرج عاطف الطيب هذه الأيام ، وهى ظاهرة تجاوزت كل حد - فى رأيى - وهى تجاوز الحرب المعلنة ضد الطيب كل الحدود من العبث فى أفلامه بعد اتمامها إلى التشهير على صفحات الجرائد والمجلات إلى - وهذا هو المؤسف - الحرب النفسية . ففى مجتمع تتفشى فيه الأمية على أوسع نطاق ، وما زال أبناؤه يتعلقون بأهداب الخرافات والخزعبلات حتى فى أوساط المثقفين وأنصاف المثقفين وأدعياء الثقافة ، للقارىء أن يتصور مدى خطورة أن يتسلم معظم العاملين فى الوسط السينمائى رسائل معنونة باسم « السيد الزميل / - » ثم داخل المظروف توجد رسالة مكتوبة على الآلة الكاتبة بعنوان : « القائمة السوداء لنحس المخرج عاطف الطيب » وصورة الرسالة موجودة لمن يهمه الأمر من الجهات المسئولة .

الصديق الاسرائيلى . . مرهف الاحساس :

نشر مؤخراً أن لجنة المهرجانات تراجعت عن ارسال فيلم « سعد اليتيم » إلى مهرجان كان وسترسل بدلا منه فيلم « البرىء » أما فيلم « سعد اليتيم » فسيرسل إلى مهرجان طشقند ، أما سبب هذا التراجع فهو الخوف على احساس اسرائيل (!!!) نعم السبب الوحيد لهذا التراجع هو أن الفيلم يسىء إلى دولة اسرائيل وهى دولة صديقة (!!!) إلى هذا الحد صديقنا الاسرائيلى مرهف الإحساس ؟؟؟

والله لو صح هذا الخبر لحق أن تصبح « أقفاؤنا للورى طبول » فقديما قال أبو الطيب ،

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدواً له ما من صداقته بد

ورغم هذا النكد فالعدو - الصديق يحرص دائما على مراعاة شعور المصريين والعرب فلا يتشبث باحتلال « طابا » المصرية ، ولا تعترض مقاتلاته الطائرات المدنية المصرية ولا يستعدى الدنيا كلها ضدنا فى مهرجان برلين الأخير بأفلام تكاد تلتهب بالأحقاد الصهيونية ضد العرب . . لكنه نكد الدنيا أو لجنة المهرجانات التى تأبى إلا أن تكون ملكية أكثر من الملك ، ونحن لا نملك إلا أن نؤمن بأن الله القدير وحده هو المثبت للعقل والدين .

بهادر دار

سمير ندا

شارع الطبلية ذو الأرض الحجرية ، يتسلل من ميدان الأزهر فى ظلال مآذن المساجد ، ليتخفى فى بركات الامام عبد الله ، بفسحة بهادر دار المحتجب فى حضن تلال الغموض بالمقطم ، ولسعة الشتاء لم يعفك منها طول حرمانك من الدفء فى الليمان الرهيب ، أضواء المصابيح يخنقها البرد والندى ، ألم أطراف ثوبى أتوقى لسعة البرد ، بينما أنفذ إلى شارع الجحيم . .

- المعلم يشكرك . .

كانت ملامح الوجه قاسية الزوايا ، أنفى أقنى ، شفتان غليظتان ، والزنزانه ترسف فى أغلال العذاب ، ورفيقى يحمل من عالم الصفو الغائم رسالة لا تنتشلك من حرمة الندم .

- المعلم يشكرك . .

كان يتبول فى السطل المعدنى ، وهو ينهى إليك رسالة حاكم بهادر دار ، ويخترق الصمت صفير حاد ، تجاوب معه صفير متقطع ، الكمائن كما هى ، وعيون الرجال لا تغفل ، فهل غفلت عنك حمايتهم يوم اللعنة ؟ خيانة هى أم غفلة غير مقصودة من مساعدك جودت ، الذى أختفى وسط الزحام ببقية البضاعة ؟

كنت أجلس بمكانى فى مدخل عطفة الجوينى إمام الحرمين ، أتذوق العقار الجديد ، وبرز أمامى بهادر دار ، كان يدمدم بالغضب ، والجارية تقر بذنبها وترتجف :

- لا يحس بسطوتك إلا من عاناها .
- ألم نوفر لك الغذاء ؟

وترتجف الجارية :

- أجل يا مولاى . .

تتقد عيناه .

- والمأوى والملبس والعيش الرخى ؟

ويمتزج الرعب بالاسترحام .

- وأطمع فى كرم عفوك . .

لمعت ياقوتة حمراء فى منتصف عمامته . .

- وتدسين لى السم بعد كل ما فعلته من أجلك ؟

وبرز من خلفه وزيره صمصام الدولة ، وفى صوت دموى :

- من هم أعوانك ؟

ويزداد ارتجافها ، ويتخبط الرعب بين شفتيها .

- أطمع فى كرمك يا مولاى .

ثم أشار الوزير بيده ، فرز حارس ملثم ضخم الجسد ، شاهراً سيفا مشحوذاً فى يده ، عبس أبو حيان التوحيدى عبس ، كما لو كان يخشى افتضاحه ، واختلج جسد الجارية بعنف ، كانت تنظر حولها تتلمس منفذاً للفرار ، واخترق الرعب والاسترحام ودمدمة الغضب سهم مجهول مرق من الشرفة إلى صدرها ، ولم ترد الجارية ، شحب وجهها وساد البياض عينيها وتهاوت على الأرض نازفة ، ودوت صرخة نفذت إلى قلبى ، وتطامنت نظرات أبى حيان ، واستبد الغضب بصام الدولة ولعنت القاتل المجهول الذى حرمنى معرفة أسباب الجريمة ، وبهادر دار فى ذهول والضابط وعشرات الجنود يحيطون بى ، والصحف تعلن بداية النهاية لدولة بهادر دار ، كالكابوس حدث كل شىء .

واليوم تعود إلى دفء الجوار ، وعطاء نفيسه ، ونغمات الجوينى وعبد الله ونشوة لقائك بالوليد الذى كبر وأنت بعيداً عنه .

- مبارك يا كامل .

قالها المعلم وهو يدس فى يدى هدية العرس ، جنيهات لم أحصها ، وهى تلوذ بالفراش فى حياء مصطنع ، هى تعلم حقيقة مواطن العشق التى ستضمنا . غادرتها أم الهنا ، داية الناحية العجوز ، وغمزت بعينها الكليلة المتوارية خلف التجاعيد فربتت بيدها المرتجفة على كتفى .

- لا تضطرب ولا تسرف فى تعاطى المزاج ، فنفيسه على استعداد .

أحسست بدفء ودوار خفيف ، فأفلت الوعى منى لحظة ، وتفلت مضغة من ألوان قوس قزح تضرب إلى حمرة رائقة .

- عشت يا أم الهنا .

وهى تنقل البصر من بقايا المضغه على الأرض إلى عينى :

- البنت فى طراوة الجبنة فترفق بها .

يتيمة كفلها حاكم بهادر دار عقب مصرع أبيها فى تلال المقطم أثناء مطاردة سارت فى الحى مثلا على الشهامة والوفاء ، وقسماً لا يردده الحاكم إلا فى مقام الصدق :

- ورحمة من افتدانى بحياته . .

وكنا نعلم المقصود بيمينه فلا نملك إلا التصديق ، واختصنى المعلم بربيته نفيسه ، فهو لم يتزوج ولم ينجب ، وكثر الحسّاد واستسلم الطامعون إلى حين .

- سنعتبرك شاهد ملك إذا قدمنا إلى المعلم الكبير .

ولزمت الصمت .

- ألم تفق يا كامل ؟

وأطرقت وفى حدة قال الضابط :

- ما اسمه ؟

ولم نكن نعرف له اسما ولا من أين جاء ، ولا الزمن الذى قاد فيه «بهادر دار» وتقلص وجه الضابط حتى أقبل أحد رجال الحاكم وهمس :

- المعلم يثق بك .

ولم أكن بحاجة إلى هذا التنبيه ، فزوجتى وابنى رهن اشارة منه ، وحياتى موقوفة على رضاه ، هو الموت ونبض الحياة ، هو العدل بقانونه الذى ارتضاه . رسائله لم تنقطع عنك ، ومنحه تسرّبت إليك ، فجرت بالخير على المذنبين والسجانين فى ظلمة الليمان ، حتى نفيسه لم تنقطع زياراتها لك ولم ينس ابنك مراد ، الذى اصطحبته معها فى كل مرة ، وتجفف دمعة امتزجت بحبيبات الكحل ، وتغتصب ابتسامة وهى تشير إلى والدكما ابن التاسعة :

– حل مراد مكانك بعطفة الجوينى .

وارتجفت وابنك يرفع رأسه فى عناد .

– لكننى لا أغيب عن الوعى .

وقال الحاكم :

– نحن لا نُخدِّر الناس ، بل نمنحهم القدرة على ارتياد الأحلام ليغيروا الواقع .

واستطرد مراد :

– ولن أتذوّق العقار حتى أكبر وأغير الواقع .

ابنك يلومك ، ولو علم بعذابك حين مرق السهم من الشرفة ليصرع الجارية ويظل المجرم طليقا لما عافى الصنف أملاً فى الانطلاق إلى سراديب الخيانة بقصر بهادر دار .

وارتفع الصوتُ الرفيع الواثق :

– اطمئن تركت رجلا .

وتحتضنه نفيسه .

– نجح فى أكثر من مهمّة ونال ثقة المعلم .

ومراسم الثقة مُترعة بالدم ، ومخاطر المطاردة وطرق التخفى ووسائل الهرب ، واقشعر بدنى . . هل سفكت اليد الغضة دما ؟ فما أبشع قانون بهادر دار . ونظرت إلى يديه ، ولكنه وضعهما فى فتحتى جلبابه البلدى ، وكانت نظراته صارمة وشفتاه تنطويان على قسوةٍ ، صرعت براءته قبل الأوان بكثير فكدت أصرخ فيه :

– أرنى يديك يا ولدى .

وألجمتنى صيحة الحارس تعلن نهاية الزيارة ،

– انتبه يا مراد .

فرمقنى بابتسامة واثقة وهو يغادر مكانهُ خلف شبكة الأسلاك وتمتم :

– شيء لله ياجوين .

وفسحة بهادر دار تتجلى فى نهاية شارع الطبليطة ، وقد آثرت العودة فى ستر الليل . وبرز من إحدى النواصى شاب تقدَّم على مهل ، وفى صوت أجش وهو يضعُ سيجارة بين شفتيه :

– كبريت

يروم رؤيتى . وهمست به :

– كامل عبد الشهيد . .

واختلج صوتهُ :

– حمد الله على سلامتك . .

وفى تردُدٍ وهو يُشعل سيجارته يتفرسُ فى وجهى :

– طال انتظارنا .

وعرفتُ فى صاحب الصوت أحد الذين أوفدهم المعلم لزيارتى ، تنهد وهو يضمنى فى شوق . .

– المملكة بخير . .

وخيالات قطرات الدم تتخلل قبضةُ ولدك فى ليلِ البـاطنية ، وضحكة المعلم تجلجل :



– عرفت صوته يا عنتر فأدخله .

وأحسست بالأمان رغم أشباح الجريمة الماثلة فى عين مراد وشفتيه ، وكركرت النارجيلة ، وتوهج الفحم ، وعانقنى الرجال ، ونهض الحاكم من صدر الحجرة ماداً ذراعيه ، وجففت دموعى على كتفه ، وحبست نهنهة . حفظ عليك حياتك وهناءك ، وقتل براءة ابنك . فهل يتساوى الأمران فى ميزان العدل حين يقام ؟ ولكن من ذا الذى يقيمه غيره فلم العذاب ؟

ويفسح لى مكانا بجواره :

– مكانك محفوظ .

وأقبل عنتر ذو الصوت المعدنى البارد والجسد الضخم . .

– ومكانتك على العين والرأس .

وقال حاكم بهادر دار .

– جهلنا بالتاريخ كدر علينا صفو الأيام . .

يداعب التاريخ والذكريات وصفحة من العمر انطوت . وناولنى النارجيلة ، جذبت عدة أنفاس ، وترنح عذاب الماضى ، وتجلى بهادر دار لحظات ثم احتجب وهمس مداعبا :

– ام تراك نسيت كتب التاريخ التى حملتها معك حين قدمت آخر مرة ؟

ما أحلى بكارة الأيام وأشواق الشباب وروعة المجد الموهوم بعد ضياع الأهل حين عم الوباء قريتنا ، تساقط الكثيرون ، ونجوت حتى طوتنى الجامعه ، ولجأت إلى بهادر دار ألملم قروشاً ، أتجاوز بها حدود الفاقة حتى كفلنى المعلم وانصفنى من العوز بقانونه ، وارتجفت حين تذكرت معالم الرعب تكتسح وجه شعبان .

– هى التوبة فارحمنى .

وتذكرت طلقات الرصاص تنهمر من حولى أحس بلهيبها ونذر الموت تتخفى بها فى حنايا المقطم ، والمعلم يقود المعركة بمهارة ينشد انقاذى من الموت . والتلال فى جوف الليل تثير فى النفس وحشة . وأنا أجرى وكمائن الرجال تفتح نيرانها على الحراس لتلهيهم عنى . ونجحت الخطة ودعنا هدهد . واكتشف الحاكم المرشد ، ولم تطل المحاكمة ، ومنحونى شرف إعدامه ، والرجل يطلب الرحمة .



- ما أكثر خطايا البشر .
قلت :
- كدت أصرع برصاص غدرك .
قال :
- ذل الطمع .
قلت :
- أو نسيت دماء هدهد ؟
قال :
- قضاء الله وقدره .
وحسم الحاكم الموقف :
- بل قضاؤك انت ، وقضائى يعدل ميزان العدل .
ارتجف الخنجر فى يدى ، واقترنت مشيئة عدله بصرخة مدوية :
- اضرب . .

وهويت على رقبة شعبان فصعّدت فحيحا شيطانيا وآهات متخاذلة محتضرة وناولنى الحاكم منديلا أجفف يدى من آثار الدم القانى الدافىء اللزج وكنت أرتجف . . هل كنت قضاء الله حقا ؟ وهل تساوت كفتا ميزان العدل بطعنتى ؟ فما أبشع العدل حين يقيمه بهادر دار؟. وتذكرت مراد بوجهه الصبوح وقسوة نظراته وانت وراء قضبان سجن الخيانه .

- أطمئن . . تركت رجلا .
ونفيسه تتهدج :
- نال ثقة المعلم .
وقال الحاكم :
- فى الأمر امرأة .

وهو يضغط على مخارج الحروف فى لكنة أولاد البلد :
- شرشيه لا فام .

وتأمل الوجوه فى نشوة انتصار يرقب ردا لفعل بعد أن كشف عن معرفته بالفرنسيه ، وطويت ابتسامة رغم العناء والخوف ومرارة الذكرى وقتامة الماضى ، ورحلة الغموض ، تداعبك الأشواق إلى دفء الذراعين المفعمين انوثة وحنانا ، وشفتا نفيسه تحتويان شفتيك . . وهممت بالاستئذان لأنصرف . . وربت المعلم على ساعدى فى ود حميم . .

- ألم تخبرك الكتب عن فاطمة بنت برى ودليلة وحتى أمنا حواء ؟

الخطيئة الأولى والشيطان ينتزع منك روعة الخلود فى نزوة محمومة . وابنك قاتل يا كامل . شيطانه يناحى قضاء الزمن القديم ، وتحولت الابتسامة إلى قهقهة قال من خلالها :

- لم يصف ذهنك .
وقلت :
- اختلط التاريخ بالدخان واللوعة وليالى الدم والمطاردة ووحشة الزنزانة وطول الانتظار وحرقة الشوق . .

وفهم المعلم مبتسم برفق وهمس :

- نفيسه تنتظرك وعشاء عريسنا سبقك ــ ومراد ضيفى حتى تفض أشواقك . وانعشتنى تسبيحات الفجر وطافت بى الأشواق خلف المشربية التى فاضت بالنور وخيال نفيسه يتجلى من فتحاتها ، وقدماى تطرقان الأرض الحجرية ورجفة تأخذنى إلى لحظة لقاء . أنفذ إلى عطفة الجوينى ، التقط نفسا عميقا ، وتتسارع قدماى إلى البوابة الخشبية القديمة . يرتفع صوتها كالأنين وأنا أدفعها ، وأضم بعينى صحن الدار . استنشق عبق الزمن من الأبواب الخشبية والأحجار وآثار نافورة نصبت فوق بئر نضب ماؤه فأدركها الإهمال وأتى النسيان عليها وهجرها الزمن .

وقال بهادر دار :
- إذا خفّت مصادر الماء فى الجوار ولجأ الكل اليكم ونضح البئر من جديد ستعرفون ميزةَ العدلِ الذى أرضاه .

ويوافيك أنس الليالى الخوالى فى نور اللمبة الغازية التى حملتها نفيسه تضىء درب العمر من جديد ، ويقفز مراد يتعلق برقبتى ، ويغمرنى بالقبلات ، يداه الغضتان تنضحان شوقا ، لكننى أحسست بدفء الدم ولزوجته بين أصابعه ، واختلجت بقسوة وأنا أرفعه بين ذراعى ، أمنى النفس بالأمل فى طهارته ، فهل يتحقق الأمل وبهادردار يقبض على مصيرك ، ويحرك التاريخ بصوبلجان المزاج فى ليل الباطنية ؟

وانفلت طفلك وتوقف عند الباب ضاحكا :
- قبلت دعوة المعلم فلا تضيّع الفرصة .

وتدعوك ابتسامة نفيسه فى حياء كليلة زفافكم ، واختلطت ذكريات فحيح شعبان بلهاثه المتصاعد فى رحاب الإمام الجوين . وأنساك دفء طراوتها ، خشونة الفراش وبرودته . وتهاوت صيحات السجان فى ثنيات جسدها .

- أوحشتنى يا كامل .
- ليس أكثر منى .
وفى حنان :
- أخاف ان تتعب .
- فى الحب تضيع المتاعب .



وتوثق العناق ، وأنّت أعمدة السرير النحاسية حتى اغتسلنا بشفافية ضياء الصبح يتسلل من فتحات المشربية ، فارتاح الأنين وهى مشعثة الشعر ، ملتهبة الشفتين ، لاهثة الأنفاس ، يتناعس النوم فى عينيها ، تغادر الفراش مضعضعة ، تتعثر اجهاداً فتعتمد على أحد أعمدة السرير ، ألمح شحوب وجهها تغمره ابتسامة جانبية ، أمد يدى أعانق كفها وألثمه . . وفى دلال تقول :

- نم قليلا فالعمر أمامنا طويل .
- فات منه الكثير .

وفى عذوبة :

- ما فات نسقيه بالشوق .

وأحمرّت وجنتاها وهى تطرق حياء ، يؤلمها غرس أسنانها فى شفتها السفلى فتتأوه وتضاعف الذكرى الحياء فيشبع حمرة فى وجهها . وضجت العطفة بالحياة وتراءت لى الجارية تتردى صريعة سهم غادر . وأسرع مراد يلوذ بالفرار حاملا قوسه وجعبة سهامه يتوارى عن العيون مذعوراً ، أحاول تحذيره ، ويطبق وزير السلطان على فمى ويضغط حلقى . أحاول التخلص منه ، لكن الضغط يشتد ، وطفلك يسارع الخطو ، فأشرف على الاختناق . إضرب صمصام الدولة بقبضتى . ترى السهم طاش عن السلطان إلى الجارية أم كانت هى المبتغاة ؟ وخارت قبضتاى وتهاوت إلى جانبى ، وأحسستُ بدوار أنقذتنى من غمرته نسمة هواء انفرجت أمام فمى ، فناديتُ مراد الذى لم يلبث ان استجاب لصيحتى . تجلت معالم الاشفاق والخوف على وجهه ونفيسة تتجاوز ارهاقها مختنقة بالصيحات . .

- سلامتك يا كامل .

واحتضنك ابنك مطامنا :

- أنا بخير . .

وضممته إلى صدرى وغلبنى البكاء فبكيت . ورفعت نفيسة العصا التى تعتمد عليها إحدى نوافذ المشربية ، فتوارت شعاعات شمس الضحى والحياة تعربد فى الخارج ، ومراد يبتسم ، ونفيسة فى حيرة :

- قم اغتسل .

وتذكرت ليلة الوصال بعد طول حرمان ، وغمرتك طيوف نفحات عطائها صانت الود ، وحفظت العشرة ، ونادمت الوفاء أيام الغياب ، فهل خذل التاريخ قانون حاكم بهادر دار ؟ وهزتنى رجفة من الشكوك تهاوت أمام مثول نبض الصدق فى حرارة اللقاء ، وتدفق الود ، ونسيانها سبل العشق وطرائق الغزل ، ومعاناة استرجاع ذكريات العناق حتى يتحقق الانسجام المنشود .

والقك الماء ليصفو ذهنك ، وحين قدم المعلم علت شفتيه ابتسامة وغمز بعينه ، وهمس وهو يتخذ مجلسه بجوارى :

- مبارك يا عريس .

وأخرج من جيب صدريته منديلا انعقدت أطرافه على أوراق ماليه كثيرة .

- هدية زفافك الجديد .

وفى حنان ابوى رفع صوته :

- الشربات يا نفيسه .

ورفعت الكوب بالشراب الأحمر ، وتفجر الدم من رقبة شعبان ، وسرى فحيح اختلط بآذان الظهر تردد من المساجد المحيطة بالباطنيه ومسجد عبد الله ، وهم المعلم بالنهوض وهو يأتى على الشراب :

- إمام المسجد لا يقيم الصلاة حتى ألحق له . .

وهو يضع قدميه فى حذائه اللامع ذى الرقبة الطويلة :

- خلافاتنا معه على هامش اتفاقنا الذى يوشك أن يكون تاما .

وأخرج طاقية ناصعة البياض من جيبه ثبتها على رأسه ، فحجبت شعره الذى غالب سواده البياض ، وامتد إلى شاربه . . وعند الباب زوى ما بين حاجبيه قائلا :

- على فكرة ، ثأرنا لك من جودت .

صبى من صبيانى قبل ان يطوينى الليمان .

- فنال ما يستحق من عقاب .

ما أكذب دموع جودت حين زارك فى سجنك ان كانت الحقيقة ما قاله حاكم بهادر دار .

- قطعنا لسانه فاحترف التسول أمام مسجد الحسين .

ومضى الرجل قبل أن يشفى غليلى ، فبيد من نال الواشى جزاءه ؟ وحين خلوت إلى حاكم بهادر دار فى مضيفته المفعمة بالبذخ ، فاتحته فى أمر جودت فبدت عليه امارات الكدر ، ولمعت عيناه بالغضب .

- لابد من بعض الدماء بين الحين والآخر ليستقيم ميزان العدل ، ويصلح أمر التاريخ .

هل كان اتفاقا مبيتا حين داهمك الحراس ؟ رأيته يومئذ مضطربا يحاول التخفى والفرار ؟ ونظرة رثاء فى عينيه ، يتوارى فى عطفة بير المش . فهل كانت دموعه جزءا من المؤامرة يتستر بها من فطنتك ؟ وتجاوزت بى الحيرة حدود التحفظ فى مقام الحاكم وتساءلت :

- أواثق انت من وشاية ؟
وفوجىء لكنه تماسك .
- وهل أخطأنى التوفيق من قبل ؟
ولزمنى الصمت .
- وهل نسيت أنه اقترن بابنة الخائن شعبان ؟

وانبثق الدم من رقبته وتبدَّدت توسلاته فى صيحة المعلم :
- إضرب .
وأجفلت حين ربت على ظهرى .

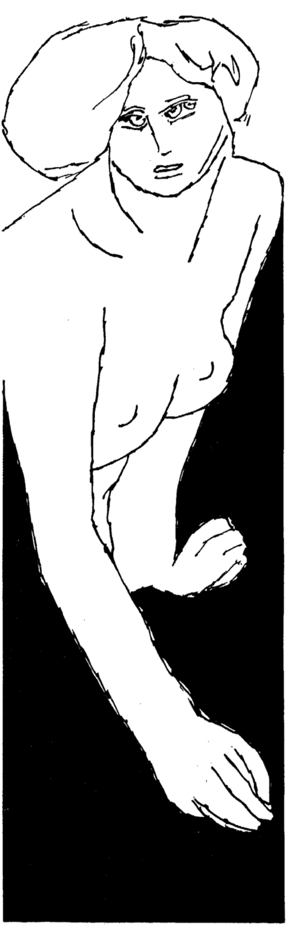
- ألم أقل لك إن جهلنا بالتاريخ كدر علينا صفو الأمان ؟
تلعثم السؤال الحاسم عن قاطع لسان الواشى .
- ولكن من ؟!

ونفذ صبره :
- لا تفاتحنى بهذا الأمر بعد ذلك . .
وهممت بالحديث ، وأشار بيده ليلجم الكلمات ويحجب اليقين ، وويل لمن خالف إرادته ، فاستسلمت لمشيئته ، وأقبل مراد منتشيا . .
- بعثُ حصتى من الصنف الجديد .
وأدناه الحاكم من مجلسه وقبَّله وابتسم .
- كان أبوكَ أول من تذوقه ليلة قدومه .
ونظر إلىّ مُداعبا .
- بلغنى أن نفيسة حامل . .

واتسعت ابتسامة مراد ، وأطرق وأنا أسعل إوارى ما خالجنى من حرج حتى أنقذنى منه حضور إمام المسجد معاتباً .
- غيابك فجر اليوم أوشك أن يفوّت على الناس الصلاة حتى وافتنى رسالتك .
وقهقه الحاكم :
- كنت أطهر جنبات المقطم من أوكار البغاء .
ونظر إلى . .
- استغل البعض سوء التفاهم القائم بين رجال الباطنية وبعض الحراس ، فعقدوا معهم صلحا منفرداً على حساب المبادىء .
وأجفل الشيخ مغضبا :

- أعوذ بالله ــ بغاء فى المقابر ورحاب الأولياء ، وظلال بيوت الله ووجودك ؟

قلت :
- علمت بهذا الأمر فى الليمان وحزنت .
وقال حاكم بهادر دار :
- لطالما نبهنا المسئولين . .
وأومأ الشيخ موافقا ، واستطرد الحاكم .



- قالوا أخوة ينشدون المتعة ، وقرابة الدم والمصير تستوجب منا غض الطرف وبعض الصبر وحسن الإدراك للقانون الاقتصادى .

وأطلق الشيخ زفرة وتمتم :

- استغفر الله . وأعوذ به من غضبه .

وهو يطامن إمام المسجد .

- قضى أخوان الصفا على هذه الأوكار دون رحمة .

وفى صدق وحسم وهو يدعونى بنظراته للمشاركة فى الحديث :

- المهم أن تبقى أخلاق الباطنيه .

وجمع سجنك رجال الله وقتلته .

- من الباطنيه أنت ؟

وغمز وابتسم ، وفى سخرية أشار إلى شيخ معمم ، على عينه ضمادة تمتد باستدارة رأسه :

- فقد عيناه لطول ما لاقاه من تعذيب .

واستطرد :

- أما أنت فأراك معاق رغم أنكم تبيعون الأفيون للشعب .

وانتفض الشيخ :

- كافر . .

فتواصلت سخريةُ الشاب رفيق الزنزانة .

- وهل شفع لك إيمانك ؟

واطلق الشيخ زفرة يأس :

- كلنا فى الهم شرق .

واتصل التاريخ بالعمر بعذابات سجنك ورفاق منفاك ، وغياب اليقين ، والحاكم يصون على الباطنيه أخلاقها ، وقلت لنفيسه حين خلوت إليها :

- تعرفين إذن ما حل بجودت .

وبدت الهموم على قسمات وجهها ، ولم ترد .

- من كان يصدق ؟

وبعد تردد :

- هل أخبرك المعلم ؟

حانت لحظة اليقين :

- نعم .

وهى تحجب انفعالها :

- انتقم لى ولك وللباطنيه .

وألقيت بسؤالى الأخير :

- من ؟

وحفرت الدموع من عينيها .

- لم يجد الزار ولم ينفع طبيب .

وتطاردك اللهفة وتأخذ بتلابيبك وتهزك من الأعماق . . تهزك .

- من ؟

وتسترسل مع الدموع .

- واصطحبه المعلم إلى لبنان فتم له الشفاء .

واحتدمت اللهفة بجنون العذاب من حول اليقين الوافد عليك :

- من يا نفيسه ؟

وأجابتنى :

- إبننا . .

وتحول الشك إلى يقين لا يخالطه خداع الآمال بين وهم الرجاء ومرارة اليأس ، طفلك سافك دم ؟ مشروع قاتل يتخلق فى رحم عدالة بهادر دار .



ولم يشفع صفو الحاكم لديك ، ولا دماء هدهد فى طراد الخيانة على تلال المقطم ، ولا سنون القهر فى الليمان ، حققت العدل بقانونه ؟ أما أن يغتال عدله بكارة الإنسان فى مراد ، حتى فى مقام الانتقام لك فلن أغفره ـ دارت الدائرة وعليه ان يتجرع مرارة كأسه اليوم . لم أجده فى مضيفته ، ولا فى فسحة بهادر دار . . ولاحقنى تساؤل من لقينى .

- ماذا جرى ؟

- هل جُن كامل ؟

- قد تشهد الباطنيّة واقعة جديدة كحكاية الخلق .

- الم تر شرر الغضب فى عينيه ؟

وفى المسجد استقبلنى الإمام بوجه جامد كالصخر قاس كمعاناة ارتطامك بجحيم اليقين . .

قال وهو يعدل من وضع عمامته .

- لم أره اليوم .

ثم مؤكداً .

- لم يُصلِّ الفجر ولم يبعث إلىّ برسالة كالمعتاد .

وفى هدوء :

- حديثه عن العدل والتاريخ وإخوان الصفاء والأخلاق حاصره بالأعداء . وقد أصبحت الآن واحدا منهم ، وكنت مناط الأمل ، وموضع الثقة حتى أيام قليلة خلت . عذّبك تاريخ الدم واخوان صفو الجريمة ومزاج أخلاق بهادر دار .

فما أقسى لحظة لقاء ستذكره فسحة بهادر دار ، ويباركه الجوينى ويخر له جبل المقطم شظايا وذرات رماد ، وقد يختنق القمر فى هذه اللحظة ، وتتجمد أوصال الشمس ، وتتصادم الكواكب ، ولم أتحسّب ، ولفحت شفتى مخارج حروف جهنمية :

- سيكون يوم الدينونه .

وتساءل الشيخ وهو يختتم أوراده جامعاً مسبحته السوداء فتطرقعُ حباتها .



- ماذا تقول يا كامل ؟
لو طال بقائى لانفجرت وذا ع السر ، أتضاحك مستدركاً .
- كلمات فى مقام المثول ببيت الله . .

يذفر متجاهلا :
- تكاثر اعداؤه وتضاعفت حشيتى عليه .
وغادرت المسجد ، فلقيتنى على عتبته نفيسه ، مصفرة تعتليهـا كآبة وتهـزها مخـاوف تحاول السيـطرة عليها ، وهى تنـظر حولهـا متوجسة .
- شغلتنى يا كامل .
وأسرتها بالعودة إلى المنزل ، ولكنها تشبثت بالرفض ، وأصرت على مصاحبتى وفى حدة همست :

- أغضب للظلم كما تشاء ، إما ان تثور على العدل فسيرفضك الكل فقلت :
- المهم انت ومراد .
وكالسوط هوت على :
- أنا ومراد أول الناس .
وتخاذلت ساقاى ، ولم اصدق ، فصرخت :
- تتبرئين منى ؟
ووضعت راحتها على فمى وهى تتـأمل المكـان مخافـة افتضاح أمرنا ، وفى همس عتوب :

- ألم احفظ عهدك أيام محنتك ؟
- والآن قد عدت .
- فى حبة العين أضمك .
- سأحقق عدالتى إذن .
وفى رقة مازجها الحسم :
- عدالته تضمن للحياة نظامها .

وأنا أوشك على البكاء :
- وهل تُسلم عدالتى للفوضى ؟
وفى رجاء .
- ومن يضمنُ لنا الأمان والهناء ، وحتى العمر ؟
وصممت بالحديث ، لكنها تضاحكت ، وغمزت تحذرنى وهى تُغيِّر مجرى الحديث .
- وقد أحضرت لك زجاجة النبيذ .

وتوقف عنتر بجسده الهرقلى وصوته المعدنى :
- ألم تجده ؟

وطويت الكلمات وأشـرت بالنفى ، مخـافة ان يـزل اللسان . ولكن من أخبره يسعى فى أثره ؟
وارتفع صوت مراد يمتدح بضاعته ، رآنى فراح يهللُ بصوته الحاد الرقيق لولا بشاعة الجريمة .

- فات موعده ولم يظهر .
قالت نفيسه :
- ربما فى مهمة .
وفى رنة غير مصدقة لم تخل من برودة قاتلة :
- لم يخبر أحداً .
قالت :
- لا داعى للقلق على كل حال .
ثم فى هدوء :

- تنتظره على العشاء ، ولا تنس ان تخبره حين تلقاه .

ودون تكلّف أمسكت بيدى ومضينا وهى تواصل حـديثها عن الوان الطعام الذى أعدته ، فأحسست بمرارة تملأ فمى ، وتحجب مع الغيوم عين الشمس الطالعة فى عز النهار الخريفى ، فسادتنى كآبة وهـواجس وغصص لوعـة وتجلت لى جاريـة بهادر دار هـادئة فى شموخ ، وبصقت بقايا الفص الملون بقوس قزح ، منحة الحاكم حتى وان احتجب ، فما أعجب نظامك يا معلم ! ومرق السهم من الشرفة فمالت الجاريـة لينفذ إلى بهادر دار ، ويرديـه متخبطا فى سكـرات الموت ، وابتسم أبـو حيان التـوحيدى ، وثـار صمصام الدولة ، وترددت صيحات .

- بُعث الامام الجوينى ليصلى على الميت .
- المعجزه المستحيلة .
وأقبلت مجموعة ملثمة تردد قصائد رثاء منغمة فى الفقيـد وهم يحركون عباءاتهم الحمراء مع الايقاع الصاخب ، وصراخ الجوارى والعبيد يتسق مع النغم العام ، وحين ظهرت نفيسه ابتسمت فى تواد وهى تقول :

- هو غائب عنا مؤقتا .
ونظرت إلى محدثها ، كان يحمل أوراقا منتظمة إلى حد أوشك أن يثيـرنى ، وربت مراد عـلى يدى وقبلهـا ، وقال الإمـام وهو ينهى صلاته .
- سأعود إلى مقبرتى ، أنتظر حضوره .
وأخذ يترنم راقصا كالقرد :
حبيبى ما أعدله
حبيبى ما أجمله

ويمضى اخـوان الصفا ، وتـلاطمت فى عينى صمصام الـدولـة مشاعر متنافرة تقاذفها بريق نظراته ، ولم تجد محاورته مع ابى حيان التـوحيدى ، وتـوارت الحقيقـة فى صمت الشفـاه ، وخلوت إلى

الجارية بمخدعنا ، رفعت نقابها ، فإذا هى نفيسه ، ملعون غباء البشر ، نمت بجوارى ضجيعة يتفانى الجسد فى عبادتها ، حتى يوشـ[illegible]ن يفنى فى عطائها ، حتى تـوادعت الأنفـاس ، ورقت الهمسات واستسلمنا للنعاس متخاصرين .

وأنفس الماء وضياء الصباح رغم قسوة الصداع ــ وكمن تكمل حديثا وهى تبتسم مداعبة :

- أو نسيت أننى حامل رغم تحذيراتى المتكررة ؟

واشتد الصداع وهى تضحك مترنحة .

- وكان ردك فى المرات الثلاثة :

حبيبى ما أعدله

حبيبى ما أجمله

وتباعدت فى ضحكة خافتة غزلة ، وأنا أنفض الماء من فوق رأسى :

- لا أذكر شيئا .

وتخبط على صدرها :

- ألم تسمع وصية المعلم إذن ؟

ترى غريمك مات أم هى دعابة لاذعة ؟ وأنا أتجفف :

- الوصايا للأموات ، وغيابه لا يعنى موته .

وضحكت :

- يئس المحامى منك ليلة أمس .

وآثرت الصمت حتى يصفو ذهنى تماما ، فما أشد عذابه وأنت تلتقى بهذه الطلاسم رغم الضياء ، وقد انفض عبوس الخريف ، واستكملت ارتداء ملابسى ، واتخذت مجلسى ، بجوار المشربيّة ، صفت السماء ومضت الحياة كعادتها ، ولم أر مراد فى مكانه بالعطفة وتثاقل القلب بالهجوم .

- أين مراد ؟

سألتها وهى تصبُ القهوة فى نشوة وصفاء .

- ألم يستأذنك فى الذهاب إلى مكان ما بفلسطين ليتسلّم رسالة بمهمة جديدة ؟

وأمضّتنى الطلاسم المتلاحقة ، ولم أجد حرجاً فى إعلان عجزى عن الفهم فصرخت :

- لا أفهم ولا أذكر شيئا على الاطلاق .

وصارت :

- يشهد عليك الرجال وأنت تباركهُ وتخبره أنك تسلمت رسالةً متشابهة فى جبل ثور بسيناء ، وسميّه بالحجاز ، قبل سنواتٍ خلت .

هى صادقة اذن ، قلت مطامنا وراعنا فى فض هذه الألغاز :

- هذا عهد قديم . والمهم عندى ما يجرى اليوم .

وتجلس أمامى ، وقد أدركت فيها يبدو أننى صادق فى حيرتى ، وقالت على مهل :

- ترك المعلم وصيته لدى المحامى لأنه سيغيب زمنا طويلا .

وانقضت الصواعق ، وسرى الجحيم فى رأسى وهى تواصل :

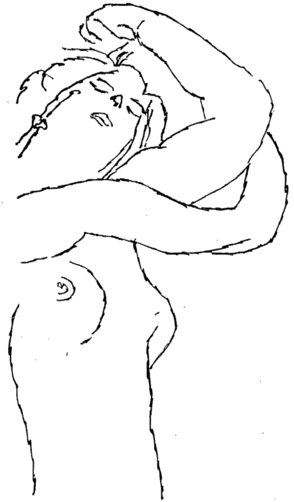
- واستخلف ابننا على أن ترعاه حتى يبلغ سن الرشد .

وتضحك :

- أوشك المحامى أن يفض جلستنا وأنت تحاوره :

- لكنه يحذّرك من حفيد شعبان ابن الأخرس الذى لجأت به أمه إلى مضارب الفجر أملا فى العودة والانتقام ذات يوم .

وتكاثر الحراس حول الباطنيه ، فشاعت الفوضى زمنا ، واختل ميزان العدل وقالت نفيسه ذات يوم وهى فى ذهول .



- نضح البئر .

تحققت النبوءة إذن فهل ينفض الحراس ويتركون للعدل فسحةً للوجود ، اشتدت المظالم ودارت معارك أدمت قلوبا كثيرة سجلتها ملاحم الشعراء وانتظر الناس عودة الحاكم . . وقال البعض . .

- إنه مات .

وقال شعبان :

- هى التوبة فارحمنى .

قلت :

- أو نسيت مصرع هدهد ؟

وقال إمام المسجد :

- حديثه عن العدل والتاريخ ، وإخوان الصفا والأخلاق ، حاصره بالأعداء وقال آخرون :

- هو نزيل مصحة عقليه .

وحسم الحاكم الموقف :

- قضائى يعدل ميزان العدل ، ولابد من بعض الدماء بين الحين والآخر .

وتعاودنى نغمة غفران لحاكم بهادر دار بين الحين والآخر مع تدفق مياه البئر : تدفعنى الأمانى إلى نسيان تعميده براءة مراد بـدم الثأر المحتوم ذات يوم ، فـرانت لابنك مـآذن الأزهر والحسين وأديرة الصحراء ، وكهوف المقطم ، ورعايا بهادردار ، لكن ابن الأخرس يتربّص بكم ، وشبح شعبان يطاردكم ، وليل الباطنيّه طويل . . طويل .

فى مؤتمر طه حسين الثانى عشر

احمد فضل شبلول

على مدى ثلاثة أيام متصلة ، وفى الفترة من ٢٢ إلى ٢٤ مارس ١٩٨٦ ، انعقد مؤتمر طه حسين الثانى عشر بجامعة المنيا ، والذى دارت دراساته وبحوثه هذا العام حول مشكلات اللغة العربية فى الوقت الراهن .

وكعادة جامعة المنيا فى كل عام ، فانها تختار شخصية أدبية كبيرة ومعطاءة لتكريمها فى أطار هذا المهرجان السنوى المتميز الذى يواصل نجاحه سنة بعد أخرى .

وقد اختير هذا العام الاستاذ الدكتور ابراهيم بيومى مدكور رئيس مجمع اللغة العربية (مجمع الخالدين) لتكريمه ، وقد ولد الدكتور ابراهيم مدكور فى فجر هذا القرن بقرية أبى النمرس بمركز الجيزة وعلى بضع كيلو مترات من القاهرة وربى تربية دينية وحفظ القرآن الكريم وأتم مراحل الدراسة الأولية ثم ألتحق بالأزهر فمدرسة القضاء الشرعى ثم بدار العلوم حيث حصل على دبلومها وتخرج عام ١٩٢٧ ، وفى سنة ١٩٣١ على ليسانس الحقوق من جامعة باريس ، وفى نهاية ١٩٣٤ حصل على دكتوراة الدولة فى الفلسفة . اشترك فى عدة مؤتمرات علمية وفلسفية فى أوربا وآسيا وساهم فى احياء الذكرى الألفية لابن سينا فى بغداد عام ١٩٥١ ، وطهران وباريس ١٩٥٤ ، كما ساهم فى مهرجان الغزالى بدمشق عام ١٩٦٢ وابن خلدون بالقاهرة عام ١٩٦٢ ، أشرف على أخراج كتاب الشفاء لابن سينا ويتابع اخراج كتاب المغنى للقاضى عبد الجبار ، واشتراك فى الأشراف على اعداد الموسوعة العربية التى أخرجتها الجامعة العربية ومؤسسة فرانكلين .

أما عن علاقته بمجمع الخالدين ، فقد اختير عام ١٩٤٦ عضوا بالمجمع على اثر زيادة عدد اعضائه إلى أربعين ، وقد استقبله المرحوم أحمد أمين ضمن الأعداد العشرة التى تم انضمامها إلى المجمع ، وقد تحدث باسم الاعضاء الجدد عن اللغة المثالية ، وفى ١٩٥٩ تم اختياره ليكون أمين سر المجمع ، وفى ٩٦١ ، ليكون أميناً عاماً له .

بدأت اعمال مؤتمر طه حسين الثانى عشر بجلسة الافتتاح التى القيت فيها كلمات الدكتور احمد هيكل وزير الثقافة ــ والدكتور محمود كامل الريس رئيس جامعة المنيا ــ والدكتور عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب جامعة المنيا ــ والدكتور محمد حسن الزيات رئيس لجنة الثقافة بمجلس الشعب ــ والدكتور عبد الحميد ابراهيم رئيس قسم اللغة العربية بآداب المنيا وأمين المهرجان والدينامو المحرك لإنجاحه كل عام .

وقد ألقيت قصيدة فى تكريم ذكرى الدكتور طه حسين عقب افتتاح المؤتمر للشاعرة اللبنانية هدى ميقاتى جاء فيها :

يامدرك الأبعاد ظنا كيف تغشاك الظنون
فلأنت بحر شاسعٌ فى جوفه يغلى أتون
ولقد عبرت بلجّه فقطعت آلاف القرون
أتلقف الدرر النفائس من أصول أو عيون
هرمٌ مع الأهرام حطَ وحنطت فيه المنون
سكب الجمالُ عليه كل وقاره حتى يكون
قبسا من الظلمات دوّى فاستنار المبصرون

الندوة العلمية الأولى

الاعتبار القومى والاعتبار الفكرى للغة العربية :

هذا وقد بدأت اعمال الندوة العلمية الأولى : الخامسة من مساء السبت ١٩٨٦/٣/٢٢ وشارك فيها عدد من الاساتذة بالمحاضرات وبالمناقشة وسوف نحاول ان ننقل صورة مقروءة لما دار فى هذه الندوة العلمية وما تلاها من ندوات .

رأس الندوة الأولى أ . الدكتور حسين نصار وقد دارت حول مشكلات اللغة العربية ، وقد اعتبرت هذه الندوة ندوة عامة شارك فيها عدد كبير من المتخصصين والادباء والشعراء ، فى بداية الندوة تحدث أ . د . حسين نصار عن الاعتبار القومى والاعتبار الفكرى للغة العربية وعلى اعتبار أنها لغة المثقفين ، فقال : إذا نظرنا إلى الواقع رأينا التناقض الأليم لهذه اللغة ، رأينا الأخطاء والاستهتار والسخرية منها ، وقد تجسد ذلك فى مراحل التعليم المختلفة وخاصة فى الكليات العملية التى تستخدم لغات أخرى غير العربية ، كما ان الطالب فى مراحل التعليم لا يجد القدوة من مدرسيه فى تعاملهم مع العربية . غير ان سبل الاصلاح كثيرة ومعروفة ، منها تحسين أحوال المعلمين

واستخدام المخترعات الحديثة فى تعليم العربية التى يستخدمها ــ على سبيل المثال ــ غير العرب الحريصون على النطق السليم للغة العربية .

وقد عقب الدكتور عبد الحميد ابراهيم فقال ان اللوم يقع على اللغة العربية نفسها لأنها تحوّلت إلى شىء مقدس لا يقبل المناقشة ، فضلاً عن تعقدها فى بعض النواحى ، وهذا ما يجده بعض الأجانب الذين يحاولون أن يتعلموا العربية ، فياحبذا لو خففنا اللوم والهجوم الضارى على الانسان العربى ، وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار طبيعة اللغة العربية نفسها .

د. رفعت الفرنوانى :

ان النماذج التى يحصل عليها الانسان العربى من أجهزة الاعلام نماذج مشوهة بصفة عامة ، أيضا النصوص المقررة على التلاميذ والطلبة بالمدارس نصوص غير معبرة عن الواقع اطلاقا مما يحدث فجوة واسعة ما بين ما ندرسه وما نعيشه . نحن عرب .. نعم .. ولغتنا هى اللغة العربية .. نعم ، ولكننا عندما نتعامل فى حياتنا اليومية نتعامل بلغة مختلفة تماما وهذا هو أساس المشكلة .

د. محمد حماسة :

اعترض على توجيه اللوم إلى اللغة العربية الذى وجهه د. عبد الحميد ابراهيم ، لأن العربية فى النهاية ليس لها وجود الا على لسان المتكلمين بها .

الشاعرة/مديحة أبو زيد :

لماذا لا يكون هناك تقييم لبرامج تدريس اللغة العربية فى المدارس والمعاهد المختلفة وعلى اساس النتائج المستخرجة تتخذ الأجراءات اللازمة ؟

الروائى/عبد الحكيم قاسم :

علينا ان لا ننسى قضية اللغة العربية والترجمة ، فالكتب المترجمة فى كثير من الأحيان ليس لها علاقة باللغة العربية السليمة من حيث تركيبة الجملة العربية على الأقل .

د. هيام أبو الحسن :

ان مشكلتنا هى حفظ القواعد ، ان الاطفال العرب الذين كانوا يعيشون ــ مع ذويهم ــ بالخارج عندما تعلموا القواعد والنحو والصرف كانت النتيجة مذهلة ، وأقول هذا بناء على تجربة عشتها بالفعل . اذن فطبيعة التعليم ووسائله لها أهمية كبرى فى معرفتنا وتعليمنا لهذه اللغة .

طالب من آداب المنيا :

يجب ان نبحث اولاً عن اجابة السؤال : لماذا وصلت اللغة العربية إلى ما هى عليه الآن ؟ الاجابات كثيرة ، ولكن ينبغى التركيز على المدرسة وطريقة التدريس فيها فى المقام الأول وقبل كل شىء ، لابد أن تنطبع اللغة فى أذن الطالب أو التلميذ أولا ثم يقوم بمحاكاتها .

تكريم الدكتور ابراهيم مدكور رئيس مجمع الخالدين

د. محمد حماسة :

انصرف المعلمون عن الاصلاح وأخذوا يسيرون خلف مشاكلهم الحياتية والشخصية ، فليست هناك مشكلة فى النحو ، أو مشكلة فى التركيب إذن ، كلنا يسمع اللغة العربية ويفهمها ، ولكن الدراسة التى تتم فى الجامعة والمدارس دراسة منفصمة ، القواعد فى ناحية ، والنحو والصرف فى ناحية أخرى ، والفهم فى ناحية ثالثة ، كل هذا ينفصل عن بعضه البعض ، فماذا يهم التلميذ من الجملة (ضرب زيد عمرا) مثلا ، هذا لا يعنيه ولا يهمه فى أى جانب ، يجب فهم النص من خلال القواعد والنحو والصرف معا . ثم لماذا لا تدرّس اللغة العربية فى أقسام التاريخ والجغرافية والفلسفة وعلم النفس أو فى الأقسام الأخرى من الجامعة ؟

العربية ليس لها وجود إلا على لسان المتكلمين بها

أ. د كلود أودبير (مستشرقة فرنسية) :

يجب تحديد الفروق بين اللغتين الفصحى والعامية .

اللغة العربية تقولبت على أيدى المبدعين الشباب والمبدعين الكبار أيضا .

د. ماهر شفيق فريد :

ان الكتابة الابداعية العربية تواجه اليوم مأزقا بسبب تقولب اللغة وتجمدها على أقلام المبدعين العرب ، فهناك غموض فى الرؤية بسبب غموض التعبير يستوى فى ذلك المبدعون الشباب والمبدعون الكبار ، واعتقد ان أمام الكاتب الابداعى العربى ٤ سبل هى :

١ - ألا يتردد فى ألا يعود إلى اللغة العربية الكلاسيكية فى مظانها فى القواميس والتراث .

٢ - لا ينبغى ان يخشى الكاتب من استخدام العامية فى أشد صورها فجاجة إلى جانب استخدام الفصحى فى أشد درجات اغرائها .

٣ - ألا يخشى الأديب ان يستفيد من التراكيب والتعبيرات الموجودة فى اللغات الأخرى ، فنحن فى حاجة إلى هذه التعبيرات لتجديد اللغة .

٤ - لا ينبغى على الكاتب العربى أن يقتصر على التراث الأدبى فقط ، وانما عليه ان يرجع إلى التراث العربى فى التصوف والتاريخ والجغرافيا والعلوم أيضا .

اللغة العربية عامل من عوامل الوحدة :

د. نصار عبد الله :

لماذا نشغل أنفسنا باصلاح اللغة العربية ؟

اننا نسعى إلى اصلاح هذه اللغة لأنها تؤدى وظائف هامة :

١ - لأنها لغة علم وفلسفة وأدب .

٢ - لأنها لغة تاريخية .

٣ - لاعتبار سياسى ، فاللغة العربية عامل من عوامل الوحدة وينبغى ان ندرك هذا كله ونحن نتحدث عن اصلاح اللغة .

وفى الندوة الأولى من صباح الأحد ١٩٨٦/٣/٢٣ والتى استمرت لمدة ساعتين من التاسعة إلى الحادية عشرة القيت ملخصات للابحاث والمحاضرات التى دارت بصفة عامة حول اللغة العربية ومشاكلها وطرق تدريسها وأيضا عن طه حسين واللغة :

د. عبد الحميد ابراهيم (قضايا الاعراب كظاهرة جمالية) :

ان هذه الدراسة ترفض الفكرة التقليدية لوظيفة الاعراب والتى ترى ان الاعراب يتوقف

عليه المعنى ، ان المعنى يفهم من السياق شأن كل لغات العالم ، كما ان المستمع يفهم ما يراد من القائل حتى فى حالة التسكين ، ولكن هناك وظيفة جمالية يؤديها الاعراب فى اللغة العربية .

تهدف هذه الدراسة (التى أقدمها) إلى التقليل من الأعراب الذى اعتبر قيمة شرفية للغة العربية بعض النظر عن قيمته الحقيقية ، فالاعراب شيء خارجى وصناعى ، وهو مستوى ثان للغة ، لا تعرفه العامة وليس شرطا أن يتم الفهم به أو عن طريقه .

أن هذا البحث يرتفع بالاعراب كقيمة ثقافية وكمستوى ثان للغة ، ان الاعراب قد تحول إلى منطق رياضى صورى كمنطق أرسطو .

اقتراح بالغاء القواعد النحوية من مراحل التعليم الأولى :

د. فتحى جمعه (نظرات فى مشكلة تعليم العربية) :

البحث يدور حول وضع اليد على المشكلة ، وتتمثل المشكلة فى التعارض الواضح بين الأهداف الكبيرة التى وضع أساسها رجال التعليم ، وواقعنا اللغوى فى شتى انحاء الوطن العربى ، هذا التناقض أرجعه إلى قصور فى الوسائل التى لم ينظر إليها واضعوا المناهج حين وضعوا مناهجهم أو رسموا أهدافهم ، والوسائل هى طريقة الدراسة التى تتم فى الفروع المختلفة فى اللغة العربية .

واقترح ١ - إلغاء دروس القواعد مطلقاً من المرحلتين الأولتين على ان يستبدل بها نصوص مختارة بعناية يتم عن طريقها تدريس اللغة .

٢ - قراءة القرآن الكريم هى أقوم الطرق إلى اللغة ، ويجب تخصيص حصص مستقلة لهذا الغرض يقوم بها أساتذة متخصصون فى التلاوة .

٣ - العناية باعداد المعلم واعادة النظر فى المناهج التى تدرس فى المعاهد المتخصصة .

٤ - تقرير مادة الثقافة اللغوية على كل مراحل التعليم ، وفى كل معاهدة بلا استثناء .

٥ - ألا تعتمد المعاهد اللغوية المتخصصة على ما يصرف اليوم بمكتب التنسيق ، لأن اللغة مهارة تحتاج فى اكتسابها إلى قدرات ذهنية خاصة وعقليات رياضية منطقية خاصة .

د. ماهر شفيق فريد (طه حسين واللغة) :

وقد تعرض د. ماهر شفيق الى هذه النقاط الست فى حديثه عن طه حسين واللغة ،

١ - نوع التدريب اللغوى الذى تلقاه طه حسين فى حداثته وشبابه حتى استوى منه ذلك الأديب .
٢ - نظرته الى اللغة وموقفه منها .
٣ - كيف لاحت لغته فى نظر معاصريه
٤ - تحديد المناطق التى خدم اللغة العربية
٥ - صلة نثره بالشعر
٦ - الآفاق المفتوحة أمام دارسى لغته .

اقتراح بالغاء قواعد النحو من مراحل التعليم الأولى

د. احمد مختار عمر (تعليم العربية بين المدرسة والجامعة)

يجب التفرقة بين اللغة كموضوع للدراسة ، واللغة كموضوع للتفكير والتعبير ، كما يجب ربط اللغة بأنشطة الطالب المختلفة ، ومن المفيد أن نفكر فى انشاء مركز للدراسات التطبيقية ، وان نربط دروس اللغة العربية بالحياة ، كما يجب التنسيق بين هذا المركز والمراكز الأخرى المهتمة العربية ، وبصفة عامة فانه مهما كان التجريب فى وسائل تعليم اللغة ، فاننا لن نصل بها الى ما هو أدنى منها الآن .

مناقشات حول البحوث السابقة :

وقد دارت بعض المناقشات حول البحوث والدراسات السابقة نسجل منها الآتى :

أحمد عفيفى : أطالب د. عبد الحميد ابراهيم بوضع قواعد معينة لما تكلم عنه بشأن قضايا الاعراب كظاهرة جمالية .

محسن خضر : ان كل المتحدثين اغفلوا الاطار الحضارى الذى تتحرك فيه اللغة العربية فى المجتمع المصرى ، ان اصلاح اللغة يبدأ من اصلاح المجتمع نفسه .

عبد الحكيم قاسم : ليس من النحو ما هو ضرورى للفهم ، وهذا تعليق على د. عبد الحميد ابراهيم كما ان اللحن هو وقوع فى قاعدة اخرى غير القاعدة الأساسية .

د. يسرى العزب : هذا المؤتمر يدعو الى تفاؤل شديد بمستقبل اللغة العربية ، ولقد أوقعنى بحث د. عبد الحميد ابراهيم فى حيرة شديدة وهى خاصة بالظاهرة الجمالية للاعراب .

د. عبد اللطيف عبد الحليم : نحن فقدنا النخوة نحو لغتنا ، وهذا ما يجب الاعتراف به ، وأرى انه لا أمل فى اصلاح هذا الجيل الحالى من الطلاب ال تواجد الآن ، وعلينا ان نبدأ - اذا أردنا - من الاجيال القادمة ، وحتى تكون النخوة قد وجدت لدينا .

الشاعرة زينب أبو النجا : اننا نطالب بثورة ثقافية قوامها اعداد المعلم الاعداد السليم والقضاء على أمية بعض رجال الاعلام .

د. عبد الحميد ابراهيم : إن الاعراب ليس سليقة (وأنا أتكلم عن الاعراب وليس النحو ، وانما يتعلمه الناس ، فالادباء العلماء القدماء كانوا يلحنون ويترخصون فى ذلك ، وفى اللغة العربية القديمة كان يحدث هذا ، ان الاعراب ليس هو اللغة العربية كما نعرف ، وانما هو وظيفة فى اللغة ، ولقد أحسست من كتاب د. ابراهيم أنيس ان الاعراب ما هو الا وظيفة جمالية فى كثير من الأحيان ، والنحو يعتمد فى كثير من الأحيان على الرنين والموسيقى ، ونحن نرى هذا فى أشد ما يكون بالنسبة للتنوين ، ان دراسة الصوتيات قد تقلب النحو رأسا على عقب كما قال استاذنا الدكتور ابراهيم أنيس .

د. **فتحى جمعه** : ان الاعراب ليس شيئا خارجا عن اللغة العربية ، انها لغة إعراب ، والاعراب فيها ذو سلطان كبير عليها وهو من صميم بنية اللغة العربية ، وحين نتخلص من الاعراب فاننا نصل الى مستوى آخر من لغتنا الفصحى ، ان الفصحى لا يمكن أن ننزع عنها الاعراب ، والاعراب ملكة يكتسبها من يدرس اللغة العربية . واللحن فى الفصحى ، غير العامية ، فاللحن خطأ فى اللغة على مستوى الفصحى نفسها ، ولكن الذى يتحدث فى العامية يتحدث فى لغة أخرى .

●

أما الندوة الثانية من صباح الأحد ٢٣/٣/١٩٨٦ فقد استمرت لمدة ساعتين أخرتين من الحادية عشرة والنصف الى الواحدة والنصف ظهرا وقد جاء فيها :

ا . د كلود أودبير (بعض الملاحظات على تدريس اللغة العربية للأجانب) :

ان الفصحى هى المادة الاساسية - وخاصة فى اللغة العربية ، فى تدريس العربية للأجانب ، ولكن تدريس اللغة العامية للطلبة الاجانب له اسباب منها انها لغة مستعملة بين الناس فعلا .

يجب الرجوع الى منهج التدريس نفسه :

د. **محمد فتيح** : ان من سبل اصلاح اللغة ، العودة الى المنهج نفسه ، ويجب أن نعود الى النص اللغوى نفسه ، كما يجب أن يتنوع النص عند الدراسة ما بين قديم ووسيط وحديث ، مثلا نص للجاحظ ، ونص وسيط ، ونص من القرن العشرين ليدرس بنفس الطريقة ، فالنظرة الوصفية ثم النظرة التكاملية ، ولقد سبق لى ان طبقت هذا المنهج فاخترت نصا للجاحظ من البخلاء ، ونصا لأبى حيان التوحيدى فى الابداع والمؤانسة ، ونصا من كتاب د. محمود الربيعى فى نقد الشعر ، كما اخترت نصين للدكتور زكى نجيب محمود .

ان هذا الاختيار المتنوع مفيد لا شك فى ذلك .

الاعتبار القومى والاعتبار الفكرى للغة العربية

يجب الأعتراف بأننا فقدنا النخوة نحو لغتنا العربية

المصطلح يمثل مشكلة دولية :

د. هيام أبو الحسين : (قضية المصطلح الأدبى) :

اننا نتعامل مع المصطلح الادبى تعاملا يكون يوميا ، ولسنا أول بلد عربى يصطدم بمشكلة المصطلح ، الذى يمثل مشكلة دولية فى الاساس وخاصة عند الدول التى تتحدث بأكثر من لغة وخاصة الدول التى تتعرض للغزو الأنجلو أمريكى ، وهذه المشكلة ننظر اليها من الوجهة المنهجية المعاصرة .

علينا ان نعرف من هو الجمهور الذى يتوجه اليه المصطلح ، وما هى نوعية المصطلح نفسه ؟ ان المصطلح منتج لغوى فى الاساس يتم طرحه للمستهلكين عن طريق عرضه فى سوق اللغة وعلينا ان نعرف هل نجح استخدامه أم لم ينجح ؟ (واسمحوا لى ان استخدم هذه التعبيرات المادية) .

إن هناك خطوات معينة تتبع عند اختيارنا لمصطلح ما ،

١ - تحديد المشروع (مثل تعريب التعليم الجامعى) .

٢ - تقسيم المشروع الشامل الذى سأتعامل الى مجالات فرعية مثل (تعريب التعليم الجامعى فى كلية الطب او الهندسة الخ) .

٣ - كل مشروع فرعى من هذه الفرعيات يدرّس بطريقة مستقلة ، وبالنسبة للمصطلحات الأدبية يتم تقسيمها حسب الأنواع أو الاجناس (شعر - قصة - مسرح - الخ)

٤ - حصر الفئات التى تتصل بكل فرع فى الحاضر والمستقبل ، وفى كل الحالات يجب ان يكون لدينا هذه المصطلحات .

٥ - يجب نشر هذه المصطلحات .

٦ - ترجمة المصطلحات الجديدة التى يتم اختيارها .

٧ - يجب اختيار المصطلح المميز من المفروض ان يكون دقيقا فى التعبير وان يكون سهل الايقاع حتى يتقبله الناس أو الجمهور بارتياح .

اننا يجب أن نعى بطبيعة المصطلح وذلك عند تصنيف المصطلحات . كما يجب نشر هذه المصطلحات حتى لا تكون حبيسة الأدراج أو القواميس ، اى لابد أن تكون هناك دعاية لهذه المصطلحات وعلى وسائل الاعلام الجماهيرية أن تهتم بهذا المجال . ان المصطلحات الأدبية مشكلتها كبيرة جدا ، فالبنيوية - على سبيل المثال - مرفوضة تماما بالنسبة لى ، فالجمهور لا يفهمها على الاطلاق . ان مشكلة المصطلح اساسا مشكلة لهم ، كما يجب علينا ان نستفيد من الجهود الدولية فى هذا المجال .

د. رفعت الفرنواتى (المعجم العربى فى ضوء معطيات علم الأصوات)

ومدى الوعى المعجمى لنا كعرب أو كمستعملين للغة العربية .

د. محمد حماسة : (العربية ودور القواعد فى تعليمها)

ويرتبط بهذا الموضوع علم المفردات والعلم بقواعد الاختيار التى تربط الدلالة بين هذه الكلمات وبعضها البعض .

اننا نقدر ظروف اللغة الخاصة وتاريخها الطويل ، ونقدر أيضا دور التطور الذى يميت بعض الدلالات ويحيى البعض الآخر ، إن اللغة صورة للحضارة ، كما أن تدريس القواعد منفصلة عن اللغة قد أسهم فى أن يعتقد البعض أن هذا هدف لذاته .

العربية امرأة بلغت غاية الجمال :

د. حسين نصار :

انا اعتقد ان اللغة العربية امرأة بلغت غاية الجمال ، وللعربية مقومات الجمال الذاتية ، وعلى الاديب أن يكتشف مناطق الجمال ويستغلها أو يستخدمها . فالمحسنات اللغوية (على سبيل المثال) تزيد جمال اللغة جمالا . ان هناك طاقات متعددة يستطيع الأديب ان يفطن الى مواطن الجمال فيها :

●

عقدت الندوة الثالثة فى اطار مهرجان طه حسين الثانى عشر صباح يوم الاثنين ٢٤/٣/١٩٨٦ واستمرت لمدة ثلاث ساعات متصلة وقام بادارتها الدكتور صابر أبو السعود .

فى بداية الندوة تحدث الدكتور متبولى عن مشكلات تدريس اللغة العربية فقال : ان هناك مشكلات فى تدريس اللغة العربية لطلبة الدراسات العليا لاقسام العلوم الانسانية ، كما أن هناك بعض التوصيات لابد من توجيهها فى هذا المجال مثل ،

١ - الاهتمام بتدريس مادة الدين بشكل اجبارى فى مراحل التعليم المختلفة

٢ - الاهتمام بتدريس اللغة العربية فى صور القواعد النحوية والأدب .

٣ - تشجيع جمعيات الخطابة المدرسية فى المدارس المختلفة .

٤ - لابد من تدريس اللغة الفصحى للطالب فى اقسام كلية الآداب المختلفة وفى الكليات النظرية مثل الحقوق .

لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب :

د. محمود السعدنى (حول مشكلات تدريس اللغة العربية للأجانب)

وفى هذا المجال لابد من الحديث عن ١ - المنهج ٢ - الكتاب ٣ - اللغة التى سيقوم المدرس باتخاذها وسيلة لشرح مادته وتوصيل منهجه .

وهنا يلاحظ انه لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب على مستوى الوطن العربى ، هناك كتب فقط ، ولكن لا يوجد منهج ، هناك محاولات عند اللبنانيين والسوريين ولكنها محاولات تجارية فقط ، ولا توجد أية استراتيجية عربية لهذا الغرض ، ولابد من ايجاد قاموس عربى جيد للأجانب .

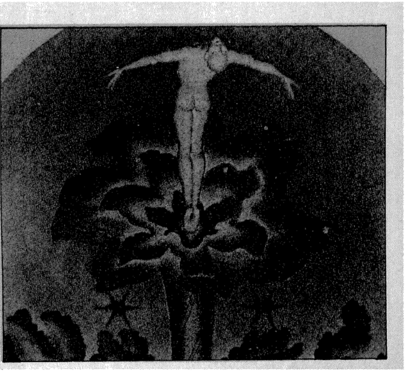
د. ابراهيم الدسوقى (مشكلة الرسم الاملائى)

وقد تحدث عن الخط العربى الحالى وضرورة تقويمه ثم استخدامه فى تعليم العربية .

د. محمود العبد : وقد تحدث عن المنهج التاريخى لدراسة مشكلات اللغة العربية على ضوء مناهج علم اللغة الحديث .

د. يسرى العزب (التضمين اللغوى فى الشعر المعاصر) :

ان التضمين الذى يتحدث عنه د. العزب ليس هو التضمين الذى نجده فى القصائد التى تستعين بأبيات لشاعر آخر ، ولكن التضمين هنا بمعنى الافادة من الموروث اللغوى الشعبى فى الشعر الفصيح ، والتضمين اللغوى للشعر الفصيح فى الشعر الشعبى أو الشعر العامى .



جذور أدب الخيال العلمي

روبرت سكولس
ترجمة حسن حسين شكري



كل قصة خيالية ــ بل كل كتاب سواء كان أدب خيال أو لم يكن ــ يخرجنا من عالمنا الذى نعيش فيه عادة . والدخول فى قراءة كتاب يعنى الحياة فى مكان آخر . ومن طبيعة هذه الغيرية وعلاقتها بتجارب حياتنا تأتى جميع نظرياتنا للتفسير ، وكل معاييرنا للقيمة . وقد ناقشت فى موضع آخر حالة العلاقة الخاصة بين أدب الخيال والتجربة التى تعبر عنها مصطلحات عامة مثل « أدب خيال المستقبل » . وقادتنى طبيعة موقفى الجدلى كمدافع عن شكل شعبى ، لكنه ليس شكلاً قليل الشأن فى أدب الخيال من الناحية النقدية ، إلىَ خلق حالة محدودة للغاية بالنسبة لموضوعها . ولأن قواعد البلاغة تجبر كل المدافعين الراديكاليين على الاختيار بين خيانة قضاياهم ، إما بالإسراف فى التوفيق ، وإما بالإسراف فى الخصومة ، ولست أفهم فهماً جيداً سوى تلك القواعد . وفى مقابل هذا ، أحب أن أعتمد إعتماداً أكبر على الناحيتين التجريبية والنظرية ، بوصف بارامترات شكل من أدب الخيال قديم وجديد على السواء ، تأصلت جذوره فى الماضى ، لكنه عصرى بصورة متميزة ، متوجه إلى المستقبل وغير مرتبط به .

ومن المألوف فى نقدنا الأنجلوسكسونى القائم على التطبيق التمييز بين مدرستين عظيمتين لأدب الخيال طبقاً للعلاقة التى تمثلانها بين عوالم أدب الخيال وعالم التجربة الإنسانية .

ومن ثم ، جرى حديثنا منذ القرن الثامن عشر عن الروايات وقصص الغرام واقعية أو خيالية ، ووجدنا أحياناً أن التمييز بما فيه الكفاية ، وجنحنا بسبب تحيزنا التطبيقى إلى إخفاء القيمة على المذهب الواقعى ، أكثر من إضفائها على المذهب الرومانسى . ولعل من الملائم كبداية على الأقل أن نرى التراث الذى يؤدى إلى أدب الخيال العلمى الحديث من حيث أنه حالة خاصة للقصص الخيالى ، لأن هذا التراث يتشدد دائماً فى الفصل بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة الإنسانية المألوف فصلاً جذرياً . ويتخذ هذا الفصل فى أبسط وأقدم صورة شكل عالم آخر ومكان مختلف مثل : السماء ، الجحيم ، جنة عدن ، أرض الجن ، المدينة المثلى ، القمر ، جزيرة أطلنتس الخرافية ، جزيرة ليليبوت الخيالية . وقد استغل هذا الإنسلاخ الجذرى بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة بطرائق مختلفة . وكان على إحدى هذه الطرق ، وهى أكثرها وضوحاً ، أن تعطل قوانين الطبيعة لتسبغ مزيداً من القوة على القواعد القصصية التى هى نفسها إسقاطات للنفس البشرية فى شكل رغبات ومخاوف مشروعة . وتكون هذه القواعد البحتة فى جذر كل نسيج قصصى هى نفسها السمات المميزة والمُحَدِّدة لجميع الأشكال القصصية ، سواء وجدت فى قوالب « واقعية » أو « خيالية » . وهى أكثر وضوحاً فى القصص الرومانسية البحتة ، منها فى أى موضع آخر ؛ لأنها أقل استخفاء فيما يحيط بها من بواعث وصفات أخرى. ولكن ثمة طريقة أخرى لاستغلال الإنسلاخ الجذرى بين عالم الخيال وعالم التجربة ، وتؤكد هذه الطريقة إدراك الأشياء وتصورها . ويمكن استعمال الاختلاف للتوصل إلى قوة إرتكازات شديدة على بعض جوانب ذلك الواقع نفسه الذى نُحىَّ جانباً لاستنباط عالم رومانسى . وحين تعود القصة الخيالية عامدة إلى مواجهة الواقع ، تنتج أشكالاً مختلفة للقصة الخيالية التعليمية ، أو إصطناع الأساطير والخرافات الذى نسميه عادة ، قصة رمزية ، أو تهكمية ، أو خرافية تجرى على ألسنة الحيوان ؛ أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى ، وهلمّ جرّا ــ لنبين معرفتنا بأن الواقع موجه توجيهاً غير مباشر خلال طريقة خيالية جلية .

وهكذا يكون اصطناع الأساطير والخرافات هو أدب الخيال الذى يقدم لنا عالماً منسلخاً جذرياً وبوضوح عن العالم الذى نعرفه ، لكنه يعود إلى مواجهة العالم المعروف بطريقة من طرائق إدراك الأشياء وتصورها . ومن المتعارف عليه ، أن اصطناع الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضلة عند المفكرين الدينيين ، لأن الديانات أصرت إصراراً دقيقاً على أن ثمة عالماً آخر غير العالم الظاهر للعين ، كما ترى الفطرة السليمة أن الواقع ــ « المذهب الواقعى » ناقص ، ولذلك فهو زائف .

والعلم ، بالطبع ، كان يحكى لنا الشيء نفسه عدة مئات من السنين . فالعالم الذى نراه ونسمعه ونحس به ــ « الحقيقة » نفسها ، ليس إلا خيالاً من صنع حواسنا ، ومعتمداً على قوتها البؤرية ، مثلما يوضح ذلك بيسر ، أبسط مجهر . ولذلك ، فإنه مما لا يثير الدهشة ، أن يجب على ما نسميه أدب خيال « علمى » استعمال الوسيلة القصصية نفسها مثل قصص ماضينا الدينية ، بمعنى ، أنهما رحالتان متزاملتان . غير أن إختلافات بين هذين النوعين من أدب الخيال ، لابد من بحثها .

وهناك مجموعتان لاصطناع الأساطير والخرافات ، أو القصة الخيالية التعليمية التى توازى التمييز تقريباً بين القصص الخيالية للدين ، والقصص الخيالية للعلم . وقد نسمى هذين الشكلين على التوالى ، إصطناعاً ، « عقائدياً » ، واصطناعاً « نظرياً » للأساطير والخرافات . وهذا التمييز ناقص وغير مثير للاستياء . إنه يمثل اتجاهاً أكثر مما يصور نمطاً ، ولكن معظم القصص الخيالية التعليمية يسودها الاصطناع العقائدى أو النظرى للأساطير والخرافات . وفى التراث المسيحى نفسه يمكن التحقق من أن كوميديا دانتى ليست إلا إصطناعاً عقائدياً ، وأن يوتوبيامور ليست إلا إصطناعاً نظرياً . ويعد عمل دانتى أعظم درجة بكل المقاييس المقبولة للمقارنة . ولكنه صيغ فى إطار خطة متينة مضادة للنسق النظرى للعقيدة . أما يوتوبيامور لتقر فى عنوانها بأنها فى لا مكان . ومن ناحية أخرى ، لابد للكوميديا بشرية كانت أو آلهية أن تملأ الكون المعلوم . ولما كان الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات مناقضاً للقصص العقائدى ، فإنه مخلوق إنسانى النزعة ، مرتبط من أصوله بالميول والقيم التى شكلت نمو العلم نفسه . لقد مقت سويفت علم عصره ، الأمر الذى دفعه إلى اتخاذ وضع عقائدى بعينه فى الكتاب الثالث من رحلات جيليفر . ومن المؤكد أنه لولا الميكروسكوب والتليسكوب ، ما كان الكتابان الأول والثانى بالصورة التى هما عليها . أما الكتاب الرابع لمحكمة نظرية تجاوز كل عقيدة . ولذلك ، تداعىَ اصطناع دانتى للأساطير والخرافات العقائدية ، مع أنه يكمن دائماً فى عوالم التهكم . ولما اصطناع مور النظرى وتطور . ولأنه ولد من الفلسفة الإنسانية فقد ساندَه العلم . ولكنه لم يزدهر ذات يوم ، كما يزدهر فى الوقت الحاضر ــ لأسباب تعزى إلى أن علمنا اليوم هو استكشافه .

وكما علمنا Claudio guillen ، قد يرى الأدب بصورة مفيدة فى حالة تطلعه إلى نسق ما ــ على أنه مجموعة من الكائنات تعيد ترتيب نفسها باستمرار بحثاً عن توازن لن يتحقق إطلاقاً . وفى أثناء هذه العلمية ، تتبلور بعض الأشكال النوعية ، وتثبت على حالها ، أو تتلاشى من الوجود ، وتسود بعضها فى لحظات معينة من التاريخ ، ولا تلبث أن تسلم موقعها المسيطر مع مرور الزمن وحسب . وفى كل عصر ، مثلما كان الروس من أتباع المدرسة الشكلية مولعين بقوة الملاحظة ، تعد بعض الأشكال النوعية أشكالاً « قويمة » ــ أى مقبولة لإنتاج أدب جاد ــ وتخرج أشكال أخرى من هذا النطاق ، إما لأنها مقصورة على فئة بعينها (« أدب شلة ») ، وإما لأنها شديدة التواضع (« أدب شعبى ») . وبمرور الزمن ، تصبح الأشكال القويمة أشكالاً جامدة مملة متكلفة ، وتفقد قوتها الحيوية . وحتى الأشكال السائدة ، فإنها تسلم موقعها المتميز آخر الأمر ، وتتحرك نحو حواف القاعدة الأدبية المقررة . وقد ترى أسباب هذا فى المصطلحات الشكلية البحتة ــ أى إستنفاد المناهل التعبيرية لهذا الجنس الأدبى . أو قد ترى فى مصطلحات ثقافية أوسع نطاقاً ــ على أنها إستجابات لتطورات اجتماعية أو تصورية خارجة عن إطار النسق الأدبى نفسه . وحسب طريقة تفكيرى ، فإن أدب الخيال ما دام معرفياً ، فلا يمكن النظر إليه نظرة سديدة فى مصطلحات شكلية بحتة . وما يجب أن يفهم من التغييرات الشكلية ، لابد أن يرى فى ضوء تغييرات أخرى فى الموقف الإنسانى .

ومن ثم ، أرى بحث جزئية صغيرة ، لكنها جزئية هامة لنسق الأدب : أى تفاعل أشكال معينة لصورة أدب الخيال على مدى قرون قليلة من السنين تنتهى بعصرنا الحاضر . وأرى أيضاً رؤية هذا التفاعل على أنه جانب من حركة أكبر للعقل . وسأعالج هذا بايجاز شديد ؛ وسوف استنبط أنموذجاً تمهيدياً . ولكن القناعة الحقة فى أمور من هذا النوع يجب ألا تتحقق بحشد تفصيلات جدلية . وما علينا إلا النظر ببساطة إلى عالم الأدب الخيالى من منظور هذا الأنموذج ، ثم لننظر ما إذا كان يمكن اتخاذ المنظور القديم بارتياح مرة أخرى . وأبدأ بطرح مسألة نادراً ما استرعت النظر ، ربما لأنها أكبر كثيراً من احتمال إجابة . وهى ، « ما الذى يجعل شكلاً أدبياً شكلاً سائداً ؟ وبالاعتراف بظاهرة السيادة ، فلماذا مثلاً ، تسود الرواية التمثيلية بلاد أوربا الغربية مائة سنة من أواخر القرن السادس عشر وطوال القرن السابع عشر ؟ ومجمل القول ، أن الجدل قد ثار حول هذه المسألة ، واعتقد بقناعة أن الرواية التمثيلية كانت ملائمة بصورة مثالية لعهد فقد فيه نظام الإقطاع آحادى النغم قدرته على الإحساس بوجود الفرد ، ولم تكن ديمقراطية البرجوازية قد خرجت إلى حيز الوجود بعد ، من حيث أنها مُنظّم لفراغ القوة الذى خَلَّفه النظام الإقطاعى المنهار . وقد جعل عصر الأمراء (حسب التعبير الميكيافيللى) الرواية التمثيلية البطولية أمراً معقولا بصورة لم تحدث ، لا فى عصر الملوك المبكر ، ولا فى عصر الوزراء المتأخر . وقد مَكّنَ المزاجُ الدرامى للعصر ، بما اكتنفه من تقلبات الحظ المثيرة ، كما ترى مثلاً ، فى حياة النبيل الإنجليزى اسكس روبرت ديفرو ، أو حياة السير ولتر رالى ، شكلاً أدبياً معيناً من أن يحقق أقصى إمكانياته .

وفى حالة الرواية ، نجد أنها شكل حظى بالسيادة لأسباب ثقافية موازية . وأن نشوء الطبقة الوسطى لم « يتسبب » فى نشوء الرواية ، لكنه تسبب فى نشوء مفاهيم جديدة للمؤلف الإنسان ، مكّنت كلتا هاتين الظاهرتين من أن تحدثا . وولد الفهم الجديد للتاريخ بوجه خاص ، من حيث أنه عملية ذات ديناميات معينة ناجمة من تفاعل القوى الاجتماعية والاقتصادية مفهوماً جديداً للإنسان باعتباره كائناً يصارع هذه الكائنات الغامضة . ونادراً ما أمكن تمثيل هذا الصراع بالطريقة نفسها على خشبة المسرح ، مثل صراع الإنسان مع تقلبات الحظ أو مع رغباته الذاتية الطموحة . وليس الأمر ، أنه لم يكن بالإمكان كتابة المسرحيات التى تتناول الإنسان الاجتماعى الاقتصادى لقد كافح الكتاب بشجاعة إبتداءً من الكاتب المسرحى الإنجليزى سير ريتشارد ستيل حتى إبسن كى يستولدوا صورة اجتماعية ثرية على خشبة المسرح . ولكن ما حققته الرواية بيسر وطبيعية ، لم تستطع الرواية التمثيلية أن تحققه بغير الآم شديدة ونقص متسم بالغباء .

وبالطبع ، جاءت الرواية لتكون شكلاً أدبياً فى عصر واع أن التاريخ قوة تشكيل ، ويمكنه التعبير عنّ نفسه بأكبر قدر من الارتياح . وكانت الرواية هى الشكل المتعلق بنتائج مرور الزمن . إذ أننا نجد فى كل ما ألفه روائيو القرن التاسع عشر الواقعيون العظام ، تاريخ فرد تقابله خلفية لصورة القوى المكيفة للحظته من التاريخ . ونستطيع أن نرى فى سلسلة روايات كُتّاب مثل بلزاك وزولا ، عهوداً كاملة تأخذ شكلاً إنسانياً ، ويصبح أبطال هذه الروايات مصارعين فى قبضة خطط التاريخ الكبيرة نفسها . ولأن هذا ، بالطبع ، كان العصر الذى اكتسب فيه التاريخ مكانة جليلة حتى كاد يرتفع إلى مصاف الآلهة ، وصار له فى العقل مقصد عظيم ، سمى مَلاَكُ التاريخ الذى هو روح العصر إلى تنفيذ هذا المقصد .

والآن ، فلنضيق البؤرة على صورة الأشكال القصصية وحدها ، حيث لا يمكن النظر إلى سيادة الأجناس النوعية العظيمة وحسب ، حتى فى جميع الفنون ، بل ينظر إليها أيضاً فى نطاق نوع وحيد من الأدب . وفى مجال الرواية نفسه ، نستطيع تتبع إرتقاء وتداعى الرواية العاطفية فى القرن الثامن عشر ، والرواية الاجتماعية والتاريخية فى القرن التاسع عشر ، وأخيراً ، الرواية الجوانية والسيكولوجية بدرجة أكثر فى مطالع القرن العشرين . وقد إندرجت هذه الأشكال جميعاً تحت اسم المذهب الواقعى ، واحتل هذا المذهب الواقعى من حيث أنه تراث آخذ فى التطور ، مكاناً مسيطراً بين أشكال الرواية من عصر ديفوا وماريفو حتى

القرن الحالى . وتعايشت الأشكال الروائية الأخرى مع المذهب الواقعى السائد ـــ مثل الشكل القوطى الذى ظهر أول ما ظهر فى أواخر القرن الثامن عشر ، ليسد ثغرة وجدانية مفتوحة فى النسق الأدبى ، بابتعاد الأشكال الاجتماعية والوجدانية عن مواقع القوة البطولية . وبعد سويفت نجد أن الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات المصحوب بميول تهكمية ، ظل نشطاً بفضل كُتّاب مثل صمويل جونسون فى كتابة « سارتور رزارتوس » . ولكن من الإنصاف أن نقول إن هذا التراث قد افتقر إلى القوة والاستمرارية ـــ أى افتقر إلى الثبات النوعى ـــ حتى وضعت التطورات التصورية الجديدة الحكمة النظرية للأدب الخيالى فى موقع مختلف كل الاختلاف ، أخذ فى تغيير نسيج رؤية الإنسان بوسائل أدت بالحتم إلى تغييرات فى أدبه الخيالى .

وقد بدأت هذه الثورة فى تصور الإنسان لنفسه بنظرية دارون فى النشوء والإرتقاء . واستمرت بنظرية إينشتين فى النسبية . واتسعت بتطورات فى دراسة أجهزة الادراك البشرية ، وفى التنظيم ، والاتصالات التى تمتد من فلسفة فتجنشتين اللغوية ، وسيكولوجيا الجشتالت عند كوهلر حتى علم السلالات البنائى عند ليفى ستروس ، وعلم السيبرنتيكا عند فينر . وقد أدى هذا القرن الذى يعد قرن إعادة الترتيب الكونى ، وتدل عليه هذه القائمة من الأسماء والمفاهيم بصورة غير واضحة تماماً ، إلى وسائل جديدة لفهم الزمان البشرى ، والزمكان ، وإلى إحساس جديد أيضاً بالعلاقة بين النظم البشرية ، ونظم العالم الأكبر . ويمكن القول بأن هذه الثورة بأوسع معانيها ، قد استبدلت بالإنسان التاريخى إنساناً بنائياً .

ودعنا ، نستكشف الآن قدراً من هذا التحول العقلى العظيم . لقد وضع دارون ومن ساروا على دربه التاريخ البشرى فى صورة أعظم كثيراً من صورة الإنسان التاريخى . وساعد هذا على إمتداد الإحساس الكلى للإنسان بالزمن إلى شكل جديد ، وغير فى النهاية وضعه المألوف فى العالم . وقد حاولت ردود الفعل الباكرة لنظرية النشوء والإرتقاء أن توفق دائماً بين نظرية دارون فى نطاق الأبعاد المألوفة للزمن التاريخى ، بالإشارة إلى أن قدراً من نظرية السوبرمان قد كَمُنَ حول الزاوية التطورية ـــ بالطريقة نفسها التى إعتقد بها الناس ذات يوم بأن ما جاء بسفر الرؤيا وشيك الحدوث فى المستقبل القريب . وباتساع إحساسنا بالزمن قلب أتباع دارون التاريخ إلى لحظة ، والإنسان إلى ممثل ضئيل الشأن فى قصة لم تكتمل فصولاً . وقد زحزحت إحتمالية المزيد من التطور ، بأنواع أكثر منا تقدماً ، آخذة فى الخروج إلى حيز الوجود على كوكب الأرض ، الإنسان من الموقع النهائى للنظرية الغائية الكونية التقليدية ، بصورة فاعلة ، مثلما زحزح جاليليو كوكب الإنسان عن مركز العالم الفضائى . ومن ثم ، فإن عصر دارون الذى كان يمتد باستمرار باكتشاف شواهد جيولوجية وحفريات أثرية جديدة ، كان له أثر عميق على إحساس الإنسان بنفسه وبامكانياته . وهكذا ، فالزمن التاريخى ليس إلا جزءاً دقيقاً من الزمن الإنسانى الذى هو مرة أخرى جزء دقيق من الزمن الجيولوجى الذى هو نفسه كسرة من الزمن الكونى .

وقد عملت نظريات النسبية بأسلوب مماثل غبى انتزاع الإنسان من منظوره الإنسانى . بإقامة الدليل على أن بين المكان والزمان علاقة منظورية أوثق مما قد عرفنا ، بل إن إينشتين قد شك أيضاً فى صحة التاريخ . وحين نفكر بلغة المسافات الكونية وسرعات الكون المطلقة كما يراها إينشتين ، لا نفقد إدراكنا للمفاهيم البشرية الأساسية وحدها مثل مفهوم « التزامن » . ومفهوم « التماثل » ، بل نفقد ثقتنا أيضاً فى إدراك الفطرة السليمة للعالم الذى حل محل الوعى الأسطورى للإنسان ، مثلما حلت الرواية محل الملحمة فى التسلسل الهرمى للأشكال القصصية . وعلى النطاق الأصغر للدراسات الإنسانية البحتة فى علم السلالات البشرية ، وعلم النفس ، وعلوم اللغة ، تطورت أفكار ، لم تهز الأرض بدرجة أقل . فماذا يعنى إحساس زمننا بالتفكير فى أن بعض أناس العصر الحجرى يعيشون حياتهم السرمدية فى سنة ١٩٧٤ ببعض الأدغال النائية فى أرضنا ؟ وماذا يعنى لثقفتنا فى التقدم البشرى حين نرى أنه مع إفتقارهم لجميع ما قدمه لنا العلم والتكنولوجيا ، يعيشون فى توافق مع العالم الذى يصيبنا بالخزى ، ويعرفون بطريقة غريزية على ما يبدو ، الدروس التى نعيد تعلمها بأسلوب مؤلم حين يتحتم علينا مواجهة نتائج نُزقنا الأيكولوجى ؟ فنحن نسرع عند كل منعطف إلى أنماط تشكيل القوة التى مضت دون التفات من تناولنا العلمى للعالم . ونحن نعلم أن قوى الإدراك الظاهرة للبشر محكومة بطفرات عقلية للصيغ الشاملة أو « الجشتالت » أكثر مما هى محكومة بالتراكم المتأنى للتفاصيل الخاصة بالظواهر . ونحن نتعلم أننا نحصل اللغة بطفرات كمية مماثلة للكفاية بقواعد اللغة . ونحن نعلم أن لغاتنا المكتسبة تحكم وتشكل بدورها قوة إدراكنا لهذا العالم . وأخيراً ، بدأنا ندرك أن نظمنا الإجتماعية ، ونظمنا اللغوية تشترك فى بعض وجوه التماثل النمطية ، بل إن أكثر أشكال سلوكنا المألوفة مرتبة بصيغ سلوكية أعلى من قوة إدراكنا ، ومحكومة بنظم التغذية الاسترجاعية البيولوجية التى تتبدل بمدخل العقاقير المتنوعة والهرمونات ، وغيرها من المركبات الكيميائية الحيوية .

وخلاصة القول ، إننا ندرك أن طريقة حياتنا ليست سوى جزء من كون متسق ، وأننا قادرون على الحدس بحرية لم نعهدها من قبل . وحيث يحتمل أن ثمة شيئاً ما حقُ ـــ أى حيناً ما ، ومكاناً ما ـــ لا يمكن أن تكون ثمة هرطقة . وحيث توجه أنماط العالم نفسه أفكارنا بهذه الدرجة من القوة والجمال ، فليس ثمة ما نخافه سوى إفتقارنا إلى الشجاعة . كما أن ثمة مجالات للقوة من حولنا ، لم تزل أدق وسائل تفكيرنا وقوة إدراكنا آخذة فى بداية تبينها الآن وحسب . ووظيفة أدب الخيال هى القيام بدوره فى هذه المجالات . وقد بدأ أدب الخيال فى عقود السنين القليلة الماضية القيام بدوره هذا ، بدأ يحلم أحلاماً جديدة ، واثقاً من أنه لا توجد بوابة من العاج ، بل بوابة من قرون الحيوان ، وأن جميع الأحلام حق . وأدب الخيال ـــ هو القصة اللفظية ـــ التى لابد أن يكون لها السبق فى حلم اليقظة الذى من هذا القبيل ، لأنه حتى الوسائل التمثيلية الجديدة التى أفرخت هذا العصر ، لا يمكن أن تبدأ خفة الحركة النظرية والحرية التخيلية للكلمات . آلة التصوير لا تستطيع أن تصور سوى ما تجده أمامها . أو ما يوجه نحوها ، ولكن اللغة سريعة مثل التفكير نفسه ، ويمكنها الوصول إلى ما وراء ما هو كائن ، أو إلى ما يبدو أنه كائن ، وإلى ما قد يكون أو لا يكون بسرعة التشابك العصبى . وحتى العقل يستطيع أن يتحدث بصوره الخاصة التى بلا لسان ، وستكون الكلمة هو أسرع أدواته للإتصال . وليس غريباً إذن ، أن يجب على الثورة العصرية فى الفكر الإنسانى أن تجد التعبير فى التحول عن أدب خيال للحكمة النظرية ، كان الحصول عليه متيسراً عدة قرون من السنين . ولم يطفر سوى طفرة كمية فى تطور الأدب الخيالى ليصبح الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات إصطناعاً بنائياً ، وقد حدث التحول أحياناً فى مطالع هذا القرن .

فما هو ، إذن ، الاصطناع البنائى للأساطير والخرافات ؟ . . إذا نظرنا إليه من ناحية النوع ، نجد ببساطة أنه تحول جديد فى تراث أدب الخيال النظرى . إنه تراث توماس مور ، وبيكون وسويفت ، عُدّل بمدخل جديد من العلوم الطبيعية والإنسانية . وإذا نظرنا إليه على أنه جانب من النسق الشامل لأدب الخيال المعاصر ، نجد أنه قد نما بقدر ما تداعت أشكال الأدب الخيال الأخرى . مثال ذلك ، أنه بالقدر الذى تخلت فيه الرواية الواقعية السائدة عن تقديم متع الحركة القصصية التى تنتسب إليها ، للإنشغال بهموم التحليل السيكولوجى والاجتماعى ، وقد نمت هذه الثغرة فى النسق ، وسعى عدد من الأشكال الأدنى مرتبة إلى سدها . وقد خرجت جميع أشكال أدب المغامرة الخيالى ، إبتداء من أفلام الوسترن التى تجرى أحداثها فى الفضاء ، حتى الأشكال البوليسية والجاسوسية والزى الغريب ، إلى حيز الوجود مقابلة لحركة أدب خيال « جاد » مبتعدة عن حبكة ومتع التسامى للأدب الخيالى . ولأن

كثيراً من الكائنات البشرية فى حاجة سيكولوجية إلى فن القصص ـ سواء كان ثقافياً أو بيولوجياً فى الأصل ـ إذن ، لابد للنسق الأدبى أن يشمل أعمالاً تشبع هذه الحاجة . ولكن حين يخفق الشكل القويم السائد فى إشباع مثل هذا النشاط الأساسى ، يصبح نسقاً غير متوازن . والنتيجة هى لجوء القراء بطريقة خفية مؤثمة إلى أشكال أدنى مرتبة ، لأنهم لا يستطيعون الاستغناء عن هذا التركيز القصصى . ويشعر كثيرون بأنهم آثمون إزاء هذا التصرف ، لأننا بذلك نجعل أى معتاد على إقتراف الإثم عدواً لما تعارفنا عليه من عادات . ومشهدW.B.yeats(كما قال جورج مور ، على ما أذكر) مفسراً بحيرة شديدة سبب تعوده على قراءة القصص البوليسية ، أنها تعد مثالاً للذنب الذى يشعر به المثقفون الذين تدفعهم حاجاتهم الوجدانية إلى أشكال أدبية مرتبة من أجل المتعة . وقد نسمى الناس « مدمنين » إذا بدا أنهم مغرمون بشكل غير منظم من القصص البوليسية ، أو حتى بأدب الخيال العلمى . ولكن استخدام كلمة إدمان إستعارة ، تضلل الإنسان بصورة خطيرة . لأن ما نظر إليه ليس إلا غذاء عاطفياً ، وليس ميلاً عقلياً إلى مادة مخدرة .

وهكذا ، فإن ما خلفته حركة أدب الخيال « الجاد » المبتعدة عن حكاية القصة ، من فراغ ، سدته أشكال « شعبية » مصحوبة بقليل من الإدعاءات المرتبطة بأى فضائل تجاوز فضائل الاثارة القصصية . ولكن خلو هذه الأشكال ، كما تسير عادة ، خلّف ثغرة أخرى ، لأشكال تشبع حاجة القراء إلى فن القصص ، دون أن تفرض الجوع على حاجاتهم إلى التفكير . وتأتى معاناة « خيبة الأمل » بعد الانتهاء من قراءة أكثر القصص البوليسية أو حكايات المغامرة من الشعور بالوقت الضائع ـ أى الوقت الذى عطلنا فيه إحساسنا بعدم تصديق ما يجرى ، بل تعطيل أكثر عملياتنا المعرفية المعتادة . وتتنامى معاناة « خيبة الأمل » حتى تصبح شعوراً أصيلاً ملائماً بالذنب حتى نغدو مدمنين منغمسين فى قراءة مثل هذه القصص التى تجاوز حاجتنا المألوفة إلى التسلية والتسامى . وحتى الطعام يجب ألا يتناول بكميات غير عادية ، خاصة إذا كان معظمه خالياً من السعرات الحرارية . ونحن محتاجون إلى أدب خيال يشبع حاجتنا إلى المعرفة والتسامى معاً ، مثلما نحتاج إلى طعام لذيذ المذاق ، ويمدنا بقدر من التغذية . نريد حيرة ذات نتائج عقلية تثار فيها مسائل وتحل ، وتتسع بها عقولنا حين تركز على تعقيدات الحبكة القصصية .

ولربما توصف هذه الأمور على أنها متطلباتنا العامة ـ أى حاجات قد وجدت منذ تحضر الإنسان بقدر كافٍ لتتوازى مع شكل يمزج بين التسامى والمعرفة . ولكن من واجبنا أيضاً أن ننظر هنا إلى المتطلبات الخاصة لعصرنا نحن ـ أى حاجتنا إلى أدب خيال يوفر لوناً من التسامى المرتبط بظروف الوجود الذى نجد أنفسنا فيه . وتأخذ أعظم استجابة مرضية من أدب الخيال لهذه الحاجات شكل ما قد نسميه الاصطناع البنائى للأساطير والخرافات . ففى الأعمال القائمة على الإصطناع البنائى ، يعدل تراث أدب الخيال النظرى بنوع من الوعى بطبيعة الكون من حيث أنه نظام النظم ، والهيكل التنظيمى للهياكل التنظيمية ، وتعد بصائر القرن الماضى بالعلم مقبولة من حيث أنها مواقع أدب خيالى للرحيل . ومع ذلك ، لا يعد الإصطناع البنائى للأساطير والخرافات علمياً فى مناهجه ، ولا بديلاً للعلم الحقيقى . بل هو استكشاف أدبى خيالى للمواقع الإنسانية التى جعلتها تطبيقات العلم الحديث أمراً لافتاً للنظر . وتشمل موضوعاته المفضلة أثر التطورات أو جوانب الإلهام المشتقة من العلوم الإنسانية أو الطبيعية على بنى الإنسان الذى يتحتم عليهم أن يعيشوا بجوانب هذا الإلهام أو التطورات .

وفى العهد السابق ، أدت الأفكار التاريخية عن الثقافة الإنسانية إلى رؤية مستقبل الإنسان على أنه موجه بخطة تجاوز الإدراك البشرى ، ربما فى مجملها ، ولكنها اتسمت بالقلق على الإنسان وخاضعة للتعاون البشرى سهل الانقياد . ومن ثم ، فإن قصص أدب الخيال العظيمة ، قد صيغت بلغة أفراد الرجال والنساء الباحثين عن مغايرة أنفسهم عن القوى الاجتماعية ، أو يصارعون القوى التى كان التاريخ يفرض بها إدارته ليحقق فكرته . ولكن نظرية البنائية تسيطر الآن على فكرنا بنظرتها إلى الوجود الإنسانى على أنه حدث عشوائى فى عالم يسير بقوانين منظمة ، لكنه بلا خطة أو هدف . إذن ، لابد أن يتعلم الإنسان كيف يعيش فى إطار قوانين قد منحته وجوده ، لكنها لم تزوده بأى هدف ، ولم تعد بأى انتصار من حيث أنه نوع من الأنواع . ولابد للإنسان أن يصنع قيمه الذاتية ، وأن يلائم آماله ومخاوفه مع كون أفسح له مكاناً فى إدراته المتسقة ، غير أنه لا يعنى بغير النظام ، ولا يعنى به . ولابد للإنسان أن يخلق مستقبله بنفسه . فلن يخلقه له التاريخ . ويمكن النظر إلى الخطوات التى خطاها بالفعل ، ليعدل المحيط الحيوى ، على أنها الأمر المُحدِّد لاختيارات المستقبل للجنس البشرى . وفى هذا الجو يتنفس الاصطناع البنائى للأساطير والخرافات مستجيباً لظروف الوجود هذه ، فى شكل قص التقدير الاستقرائى . وربما تكون التقديرات الاستقرائية تقديرات جسورة وفلسفية أو متسمة بالحذر ، أو تكون تقديرات اجتماعية ، بيد أنها لابد أن تبتعد عما تصرفه ، وأن تتطلع إلى ما نملكه من سبب للأمل فيه أو للخوف منه . ومثلها فى ذلك مثل جميع ألوان الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات ، ستأخذ أصلها فى قدر من الإنسلاخ البارز عن وجودنا المعلوم ، وستقوم إسقاطاتها على فهم معاصر للمحيط الحيوى من حيث أنه نظام أيكولوجى ، وللكون من حيث أنه نظام كونى .

ومن الواضح ، أن الأعمال التى تسمى « أدب الخيال العلمى » لا تستوفى جميعها ما يفرضه هذا النوع من المقاييس . وثمة كثير من الكتاب عاجزون فى فهمهم للنظام الكونى نفسه ، حيث أنهم يفتقدون أى إحساس بالاختلاف بين الإنفصال المتعمد ، والتسلية السحرية لهيكل التنظيم الكونى . ويسعى كثير آخرون إلى تقديم قصة المغامرات التقليدية ، كما لو كانت تملك قدراً من الأهمية البنائية أو النظرية . غير أنه ، لو يفشل واحد من الكتاب فى فهم الانفصال الذى يقوم عمله عليه ، من حيث أنه إنفصال عن وجهة نظر معاصرة لما هو حقيقى أو طبيعى ، فإنه يعجز حينئذ عن توظيف هذا الإنفصال لنا بصورة بنائية . ومن ثم ، فإن القوة المعرفية الدافعة فى عمله سوف تحدث عرضاً أو بشكل متقطع . ولو ينقل كاتب بنى الإنسان إلى المريخ أن يقص عليهم إحدى قصص رعاة البقر ، فإنه لا ينتج إصطناعاً بنائياً للأساطير والخرافات ، بل ينتج مسلسلة شعبية أشبه بالمسلسلات الامريكية عن استكشاف الفضاء ، وربما تكون غير ضارة ، غير أنها إساءة إلى ذلك الاقتصاد الخاص بالوسيلة التى تحكم الارتياح الجمالى الناضج . أو لو أنه يفسح المجال لمجموعة من الأحداث السحرية التى من هذا القبيل حتى يبدو عالم أدبه الخيالى عاجزاً فى قوانينه الطبيعية الذاتية ، سوف يفشل عمله بنائياً ومعرفياً ، مع أنه قد يحتفظ بقدر من قوة التسامى . ولكن معظم الاصطناع البنائى للأساطير والخرافات المثيرة للإعجاب ، يكون فيها إنفصال جذرى بين عالم أدب الخيال وبين عالمنا ، يوفر كلا من وسيلتى التشويق القصصى والحكمة النظرية على السواء . وفى الاصطناع البنائى الكامل للأساطير والخرافات ، نجد الفكرة مقترنة بالقصة ، لدرجة أنهما يقدمان لنا بصورة متزامنة أعظم ما يوفره أدب الخيال من متع : أى التسامى والمعرفة .

إلمامة

روبرت سكوس :
أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، بجامعة براون ، له عدة مؤلفات شهيرة من أهمها « طبيعة الفن القصصى » (بالاشتراك مع روبرت كيلوج) ؛ و« كتاب الأساطير والخرافات » ؛ و« البنائية فى الأدب » وقد ترجمت هذا المقال عن الإنجليزية من كتاب أدب الخيال العلمى : مجموعة من المقالات النقدية الصادر ضمن سلسلة : أراء القرن العشرين . طبعة دار برنتس هول ، إنجليود كليف ، نيو جرسى ، سنة ١٩٧٦

المترجم

مسرح


يوسف العانى

يوسف العانى ورحلة أربعين عاماً

من يوسف وهبى إلى بريخت

د. نهاد صليحة

فى عام ١٩٤٤ اعتلى يوسف العانى خشبة مسرح مدرسة بغداد الثانوية المركزية ليمثل أول نص مسرحى من تأليفه . وفى عام ١٩٨٥ توجه المسرحيون العرب فى مهرجان قرطاج المسرحى رائداً من رواد المسرح العربى والأفريقى . وبين التاريخين كانت رحلة كفاح طويلة قدم خلالها يوسف العانى ما يربو على ٢٥ مسرحية وأخرج عدداً من المسرحيات ومثل كما هائلا من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة ما بين فانيا تشيكوف ، وبونتولا بريخت ، وجحا باكثير . إن يوسف العانى يمثل بحق رجل المسرح الكامل الذى أصبح العالم العربى يفتقده بعد رحيل يوسف وهبى والريحانى .

وقد نزل هذا الفنان العراقى الكبير ضيفا على القاهرة منذ أيام ليمثل دوراً هاماً فى فيلم شاهين الجديد « قصة الأيام الستة » ، وذهبت « القاهرة » للقائه حتى تقدم لقارئها صورة واضحة عن الملامح الأساسية فى فكره وفنه ولتسترجع معه مراحل رحلته الطويلة من « سوق حماده » فى بغداد إلى قرطاج فى تونس ، ومن مسرح يوسف وهبى إلى مسرح بريخت .

البدايات : من يوسف وهبى إلى الريحانى .

« كان الأدب العربى فى مصر هو مرجعنا . . وعلمتنا السينما المصرية الكثير » .

ولد يوسف العانى فى بلدة صغيرة على ضفة نهر الفرات هى الفالوجه . وكان والده يمتلك حانوتا لبيع السجائر والتبغ ، وكان أيضا إماما لمسجد البلدة . وماتت أمه وهو فى الصف الثانى الإبتدائى . وكان الله رحيما به إذ قيض له أما ثانية فى شخص زوجة أخيه التى تولت تربيته وحنت عليه كأحد أولادها . ولعبت هذه السيدة الجليلة دوراً هاماً فى حياته إذ أدركت مبكراً حسه الكوميدى المتقد وبراعته فى المحاكاه فشجعته على التمثيل . كذلك ساهم أخوه فى إذكاء حبه للأدب وشجعه على قراءة واقتناء المجلات الأدبية المصرية مثل الرسالة والرواية والثقافة . وكان الطفل يوسف يحفظ افتتاحيات مجلة الرسالة لأحمد حسن الزيات ويلقيها فى المناسبات .

وفى الصف الرابع الإبتدائى مثل العانى لأول مرة فى حياته أمام جمهور ، وكان ذلك فى ساحة المدرسة الإبتدائية . كانت المسرحية مقطوعة من كتاب القراءة الخلدونية المقرر فى دروس اللغة العربية . وكان اسمها يوسف الطحان . ويوم أن سأل المدرس عمن يمثل دور يوسف الطحان تصور الصغير يوسف أنه أصلح من يقوم بالدور حيث أن اسمه يوسف ! ورغم سذاجة هذا التصور إلا أنه فى حقيقة الأمر يفصح عن إدراك الفنان وهو لم يزل بعد طفلا للصلة الوثيقة بين الفن والحياة . وعندما سألت يوسف العانى عن فكرته عن التمثيل فى ذلك العهد البعيد وقبل أن يقع تحت تأثير يوسف وهبى وبشارة واكيم أولا ثم نجيب الريحانى بعدهما أجاب : « كنت أعتبر

التمثيل نوعا من التشبيه الحركى . وكنت اشبه . وفى الحقيقة أنا اعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحى ، وهو نزعة متأصلة فى التقاليد الشعبية . ففى المواكب الدينية التى كانت تتم فى عزاء الحسين مثلاً كان المشتركون يشبهون الشخصيات . . أى يقومون باستحضارها عن طريق التشبية الحركى المرئى . وكنت فى طفولتى أشاهد هذه الإحتفالات وتأثرت بها . ولكن إلى جانب مشاهداتى هذه كنت أيضا مولعا بتقليد كل من أراهم وكنت بارعاً فى هذا وكان زوار البيت يتحرجون من أن يكونوا على سجيتهم أمامى لهذا السبب وكم ضحكوا وغضبوا منى كلما كانت زوجة أخى تدعونى أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التى نعرفها . وحين مثلت يوسف الطحان كنت أتخيله زوج أختى الكبيرة وكان يعمل فى معمل للطحين فى الفالوجه وكنت أزورهم فى كل عطلة مدرسية .

وأثناء المرحلة الإبتدائية بدأ يوسف العانى أولى محاولاته الأدبية . وفى هذه الفترة أيضا شاهد يوسف العانى أول عرض مسرحى شبه محترف وكان على مسرح مدرسة الكرخ الإبتدائية التى استضافت الفرقة وكانت المسرحية ــ كما يتذكر العانى ــ ميلودراما تدور حول الخيانة الزوجية ــ وبعد ذلك أسعده الحظ برؤ ية فاطمة رشدى فى مصرع كليوباتره لأحمد شوقى على خشبة مسرح دار سينما الملك غازى فى أواخر الثلاثينات . وكان هذا العرض أحد العلامات الهامة فى مساره المسرحى إذ تأكد لديه عشقه للمسرح وشرع فى قراءة الأعمال المسرحية لشوقى وعزيز أباظه ومحمد تيمور وأحمد على باكثير .

وفى صباه المبكر تشرب يوسف العانى التراث الشعبى فكانت عمته وخالته تقصان عليه الحواديت وكانت شقيقته ترتجل الشعر العامى وتردد الأغانى الشعبية ــ والأغنية الشعبية تسمى فى العراق أحيانا « عدودة » . كذلك كان الطفل يوسف يحضر المناسبات الأسرية للرجال والنساء التى يؤمها المغنون وقراء القرآن أو « الملّة » أو « الملاّيه » التى تقرأ وتغنى وتنقر على الدف . ويعلق يوسف قائلا : « هذا الجو كونى دون أن أدرى ، فاقتربت من الحس الشعبى الأصيل » .

وربما كان هذا الإقتراب من الحس الشعبى الأصيل هو الذى قرب يوسف العانى أيضا من الفقراء والبسطاء رغم انتمائه للطبقة المتوسطة المتعلمة والميسورة الحال . إن المتتبع لمسرح يوسف العانى الكاتب أو الممثل يدرك على الفور عمق درايته بحياة البسطاء وفهمه العميق لهم بحيث يتصور أنه لابد وقد نشأ بينهم . ويفسر يوسف العانى هذا قائلا :

« عندما تركت مدينة الفالوجه وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكنت على ضفة دجله فى منطقة تسمى « خطر البياس » ، وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين ينقلون الناس عبر النهر من الكرخ إلى الرصافة . وكنت يوميا أقضى جل وقتى معهم وأمارس عملهم . وكان لى صديق عزيز إسمه فاضل ظهر فيما بعد فى مسرحيتى « الشريعة » وهى كلمة تعنى « المرسى » . ومن جهة أخرى كان عمى واخوتى يمتلكون خانا لبيع الفواكه والخضروات والسلع الأخرى كالتمر والصوف والسمن . كنت فى فترات العطلة أعيش فى الخان واختلط بالحمالين ــ الذين نسميهم العتالين ـ وأمارس الحماله معهم واتحدث إليهم واتعرف على معاناتهم » .

وأدت هذه المخالطة إلى خلق نوع من الإحساس لدى يوسف العانى بالرفض لطبقته الاجتماعية البرجوازية . ولكنه كان رفضاً عاطفياً لم يصل بعد إلى مرحلة الرفض الفكرى الذى لم يتأت له إلا بعد قراءته المتعمقة فى الاقتصاد والسياسة واطلاعه على الفلسفات التقدمية فى مرحلة الدراسة الثانوية .

اتجه يوسف العانى فى صباه بكل قلبه نحو البسطاء وكتب أول مسرحياته عن حادثة حقيقية وقعت فى مقهى صغير فى حى شعبى فقير يدعى « سوق حماده » . ورغم ولعه الشديد بأفلام يوسف وهبى وبشاره واكيم وتمثله بهما لفترة باعتبارهما أبرع ممثلين فى العالم العربى حينذاك إلا أنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامية يوسف وهبى وكاريكاتورية بشاره واكيم السطحية فرفضهما ووجد مثله الأعلى فى نجيب الريحانى الذى صور معاناة الإنسان البائس المطحون تصويرا يقربه من الواقع ويعطيه العمق الإنسانى دون أن يغرقه فى المبالغات المأساوية ودون أن يسطحه فى سبيل الضحك من ناحية أخرى . إن يوسف العانى يرى أن نجيب الريحانى يماثل تشارلى تشابلن فى عظمته ، إذ أنه فطن إلى الفرق الجوهرى الذى يميز الكوميديا الراقية عن التهريج المسف .

وعندما سألت يوسف العانى عن هذا الفرق قال : « الكوميديا تسخر من الحالة ـ أى الظروف والأوضاع ـ التى تفقد الإنسان انسانيته ، وتضحك منها ، وتعرى لا منطقيتها أو عبثيتها ، وتستنهضنا ضمنا لتغييرها ولكنها لا تسخر أبدا من الإنسان أو الكرامة الإنسانية . أما التهريج فيسخر من الإنسان ويهدر قيمته ـ وهذا ما أسميه بالإسفاف . وللأسف هناك اتجاه الآن فى عالمنا العربى نحو الإستسهال ، وبالتالى التهريج . . فالكوميديا صعبة . . أما التهريج فسهل » .

المرحلة الثانية : « جبر الخواطر » وبداية التجريب :

عندما انتهى يوسف العانى من دراسته الثانوية كان عليه أن يختار كلية جامعية فقد كان معهد التمثيل الوحيد فى العراق آنذاك الذى أنشأ عام ١٩٤٥ لا يعادل الدراسة الجامعية إذ كان يلتحق به الطلاب بعد الدراسة المتوسطة (الإعدادية) ـ والتحق العانى بكلية الحقوق (بعد أن فشل فى اجتياز الكشف الطبى لكليتى الطب والهندسة ببغداد ، ثم التحاقه بكلية الطب فى بيروت ، ثم عودته الى العراق لمرضه) . وفى كلية الحقوق أنشأ يوسف العانى جمعية فنية أسماها « جبر الخواطر » كان هو عميدها أسوة بعمداء الكليات . وكانت هذه الجمعية معمل التجريب المسرحى الحقيقى الذى صقل موهبته المسرحية فقدم المسرحية تلو الأخرى ما بين تأليف واعداد واخراج . وجرب أسلوب الواقعية الفوتوغرافية ثم الواقعية النقدية الكوميدية على نهج الريحانى فى مسرحيات (مكتب محامى) التى تصور حال المحامى وزبائنه ، و(محامى نايلون) التى تنتقد المحامين الذين ينتمون الى الطبقات الأرستقراطية ويتمتعون برضاء السلطة ، (ومحامى زهقان) التى تصور معاناة محام نزيه فى مجتمع فاسد . ثم

المسرح الأرسطى هو ما يحددنا ويقيدنا

المسرح فى العراق ولد سياسيا

أصالة مسرحنا تبدأ من المؤلف



مشهد من مسرحية ليوسف العانى

قادته روح الثورة والتمرد دون وعى منه أو جهد تنظيرى واع من الواقعية الى التجريب فقام باعداد لمسرحية (مجنون ليلى) لشوقى وهو اعداد يذكرنا بمسرح بيراندللو إذ أدخل جزءا جديدا بالعامية العراقية (على نهج المسرحية داخل المسرحية)وخلط الشخصيات التاريخية بشخصيات واقعية من الحياة على رأسها شخصية يوسف العانى نفسه باعتباره رئيسا لجمعية جبر الخواطر الذى يرى أن المشكلة فى مسرحية (مجنون ليلى) لا تستدعى كل تلك الضجة والصراع والعذاب ، فيتدخل بنفسه ليجبر خاطر قيس ويزوجه من ليلى بعد أن يقنع والدها بوجهة نظره .

واشترك مع العانى فى هذه التجربة المرحوم شهاب القصب . كذلك قدم العانى مسرحية تجريبية ثانية بعنوان (مجنون يتحدى القدر) تدور فى مستشفى المجانين وتصور حالات عديدة من الإختلال النفسى . ويصف المخرج العراقى الكبير ابراهيم جلال هذه المسرحية بأنها أول محاولة فى مسرح اللامعقول فى العالم العربى . وربما كانت إمكانيات المسرح الجامعى البسيطة آنذاك عاملا مساعدا ومحفزا على التجريب إذ ربما جعل الديكور الرمزى التجريدى والملابس الفقيرة وقلة عدد الممثلين من التجريب ضرورة . ويؤكد العانى أنه فى تلك الفترة لم يكن يتعمد التجريب ، بل ولم يكن قد سمع به ، وأن الملامح التجريبية التى نجدها فى مسرحه فى تلك الفترة كانت نتاج عمل مجموعة من الشباب المتحمس الذى يريد أن ينتج فنا يتواصل مع المجتمع .

ونتيجة لنشاطه المسرحى الهائل عين يوسف العانى فور تخرجه معيدا بكلية التجارة إذ بعد أن شاهده الدكتور جابر جاد عبد الرحمن سعى الى انتدابه من وزير المعارف مشرفا على النشاط الفنى فى كليته . وفى تلك الفترة كتب يوسف العانى أول مسرحية شعبية عراقية ناقدة ذات حس سياسى وكان اسمها رأس الشليله (والشليله هى شلة الخيط الصغيرة وعنوان المسرحية يعنى بداية الخيط) . وهذه المسرحية تعتبر أول محاولة فى المسرح العراقى الجاد ذلك المسرح الذى يصفه العانى بأنه « مسرح واقعى ناقد يسخر من الحالات اللامنطقية السيئة ثم يرفضها ويحفز على اتخاذ موقف منها » . ولم يكن غريبا أن يتجه يوسف العانى بكليته فى هذا الإتجاه الفنى إذ أنه كان فى هذه الفترة قد بدأ يستوعب العمل السياسى وأصبح جزءا من التيار الوطنى الثورى المناهض للسلطة الحاكمة وكان - كما يقول - « محسوبا على المعارضة واليسار من قبل السلطة » . وبالفعل فصلته عن عمله فى كلية التجارة بعد عام واحد من تعيينه بسبب نشاطه السياسى . وبعد فصله احترف المحاماه والتحق فى نفس الوقت بمعهد الفنون الجميلة لدراسة التمثيل - وكان هذا المعهد « يمثل الوجه التقليدى للمسرح العراقى الأكاديمى البعيد عن الواقع . . وكان مطوقا بصيغ رسمية . . لذلك ظل مدرسيا وفشل فى الإقتراب من الناس » .

ولكن الحال تغير بعد دخول العانى الى هذا المعهد مع مجموعة من زملائه فى جمعية جبر الخواطر فلم يلبث هؤلاء أن كونوا تحت رعاى استاذهم الفنان الكبير إبراهيم جلال نشاطا مسرحيا متميزا ذا صبغة سياسية .واضحة حقق شعبية كبيرة . وانتبهت السلطة الى هذا الخطر الجديد الذى يأتى من معهد رسمى فتدخلت تدخلا سافرا « وغيرت نظام المعهد وفصلت يوسف العانى وهو فى السنة النهائية ثم اعتقلته لسببين أولهما اشتراكه فى المظاهرة ضد معاهدة (بور تسموث) وثانيهما أن نشاطه المسرحى فى معهد الفنون الجميلة « يدخل فى باب النشاط التخريبى » . أما المسرحيات التى شكلت هذا النشاط التخريبى فى رأى السلطة فكانت « رأس الشليله » ، و« ماكو شغل » ، ومسرحية مسمار جحا لعلى أحمد باكثير التى أعدتها المجموعة فى فصلين بدلا من خمسة لتبرز وجه جحا السياسى لا وجهه الضاحك فأصبح جحا هو الإستعمار مسماره هو شركة النفط .

المرحلة الثالثة : الإحتراف .

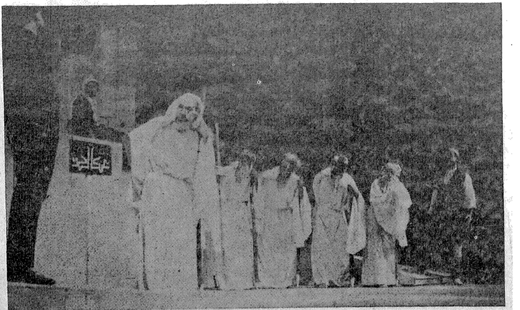
« من الواقعية الى الملحمية البرختية » .

بعد فصله من المعهد قام يوسف العانى مع ابراهيم جلال ومجموعة من شباب المعهد بتأسيس فرقة المسرح الفنى الحديث عام ١٩٥٢ وفى الحال واجهتهم عقبة كبيرة هى عدم توفر المكان الملائم لتقديم عروضهم حيث كانت قاعة العرض الوحيدة الصالحه - قاعة الملك فيصل حينذاك (الشعب حاليا) - قاصره على تقديم المسرحيات الرسمية التى يقدمها المعهد فى مناسبات . وتغلبت الفرقة على هذه المشكلة بأن بنت مسرحا من الطين والخشب بأيدى أعضائها فى مقر جمعية النداء الإجتماعى فى الأعظمية . كذلك قدمت الفرقة عروضها على مسارح الكليات والمنظمات الإجتماعية .

وبالطبع ترصدت السلطة خطوات هذه الفرقة الشابة منذ البداية فمنعت عرض مسرحية « رأس الشليلة » على مسرح نادى السكة الحديد فى عام ١٩٥٣ ووقف الجمهور موقفا عظيما إذ رفض استرداد ثمن التذاكر . ثم رفضت وزارة الشئون الإجتماعية إجازة مسرحية « هذا المجنون » من تأليف مسعدى محمد صالح وسامى عبد الحميد فى ١٩٥٤ . وفى عام ١٩٥٧ نفد صبر السلطة فسحبت ترخيص الفرقة وأوقفتها عن العمل . ورغم ذلك واصلت الفرقة نشاطها حيث لجأت الى المسرح الجامعى مرة أخرى . وبعد ثورة ١٩٥٨ أعيد انشاء الفرقة وكانت باكورة انتاجها مسرحية من تأليف يوسف العانى هى « آنى أمك يا شاكر » وكانت استمرارا لإتجاه يوسف العانى آنذاك فى تيار الأدب الواقعى الإشتراكى الذى يحذو حذو جوركى وجوجول وسيمونوف حتى أن العانى صدر للمسرحية بمقتطف من رواية « الأم » لمكسيم جوركى .

لكن يوسف العانى لم يلبث أن انتقل تدريجيا من الواقعية الإشتراكية إلى الملحمية البرختية . ففى نفس العام أى عام ١٩٥٨ - ذهب العانى إلى المانيا الديمقراطية وهناك شاهد لأول مرة مسرح بريخت وحضر عروض فرقته الشهيرة « البرلينر انسامبل » . شاهد العانى مسرحية « بونتولا وتابعه ماتى » وحلم أن يمثل دور بونتولا ومثله فعلا عام ١٩٧٥ وقدمه باللهجة العراقية فى بغداد وفى القاهرة (المسرح القومى) والإسكندرية (مسرح سيد درويش وغيرهم من المدن العربية .

ويذكر العانى أنه كتب لزملائه فى العراق من ألمانيا قائلا : « مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح . كله كذب . المسرح الحقيقى هو المسرح الذى أشاهده الآن » .



مشهد من مسرحية ليوسف العانى

وبعد هذه الزيارة عكف يوسف العانى على مسرح بريخت مشاهدة ودراسة واستطاع على مر السنين أن يخلق صيغة مسرحية جديدة تلتزم بجوهر الصيغة المسرحية البرختية دون أن تفقد روحها العربية . وقد تحققت هذه الصيغة الجديدة فى أكمل صورة فى مسرحية (المفتاح) التى كتبها عام ١٩٦٥ وقدم فيها تجسيداً دراميا برختيا لأغنية شعبية شائعة .

وحول الصيغة المسرحية البرختية ـ العربية الجديدة والمشاكل التى تثيرها تناقشنا مع العانى :

ـ ما هو جوهر بريخت كما تفهمه ؟

ـ التنبيه والتوعية عن طريق الإستيعاب الفكرى . قد لاتكون أوربا محتاجة إلى الصيغة البرختية الآن ولكننا فى البلاد النامية مازلنا نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التى تحبذ الإندماج والتى تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شىء . . . ما شاء الله . . عال ! الناس بحاجة إلى تحريك . . إلى أن يثوّروا . . ولكن بصيغة غير الشعارات . والصيغة البرختية تعلم بينما تعطى المتعة .

ـ يقول البعض أن العيب الأساسى فى الصيغة البرختية أنها تنتج مسرحا يتفاعل مع مشاكل المجتمع ولكنه يفتقد إلى القيمة الفنية الباقية وانه إذا صَلُح المجتمع فلن تبقى أية قيمة للمسرح الملحمى .

ـ أنا كرجل علمى أعرف كيف تتحول المجتمعات وكيف تتطور وتتقدم ، ولا سيا مجتمعاتنا . ولا يمكن أن تجتث كل السلبيات خلال عام أو عامين أو أكثر

وإذن فى تقديرى أننا محتاجون لهذا النوع من المسرح لفترة طويلة . وإذا افترضنا جدلا أن جميع المشاكل قد انتهت فسيبقى من هذا المسرح تأكيده على قيمة الإنسان وأهميته ودوره فى صنع الحياة وبحثه الدائم عن التقدم وعن القيم الحقيقية وسط المظاهر الكاذبة والأوهام البراقة . وسيبقى منه أيضا التحذير والتذكرة . وإذا تحولت مجتمعاتنا إلى مجتمعات متقدمة فأنا أول من يمزق مسرحياتى إذا لم تحيا فى وجدان الناس . . أو فليمزقها غيرى إذا كنت قد فارقت الحياة . ويكفى أننى ساهمت لمرحلة غير قصيرة فى تشخيص الداء والإشارة إلى الدواء .

ـ هناك هجوم آخر يوجه لأنصار المسرح الملحمى كلما أثيرت قضية الغزو الثقافى إذ تجد من يقول أن الصيغة البرختية هى صيغة غربية مستوردة تعرقل محاولاتنا فى استنباط صيغة مسرحية عربية صميمة تنبع من هويتنا وتراثنا فما ردك على ذلك ؟

ـ أنا رأيى شخصيا أن مسرح بريخت لا يمنعنا إطلاقاً من البحث عن هوية مسرح عربى ـ بل أن المسرح الأرسطى فقط هو الذى يحددنا ويقيدنا . فالصيغة البرختية تلتقى فى خطوط كثيرة مع الصيغ الشعبية كالسامر والحكواتى وغيرها خاصة فى استخدامها للراوى الذى يضعف عنصر الاندماج العاطفى . لذلك يحدث أن نوصف كثيرا بالبرختية عندما نقدم مسرحيات تراثية كما حدث مثلا عندما قدمنا مسرحية (طال حزنى وسرورى فى مقامات الحريرى) التى كتبها وأخرجها قاسم محمد ـ وهو من المسرحيين الجادين فى البحث عن هوية عربية للمسرح العربى من خلال التراث .

ورغم أننا استخدمنا فى المسرحية كثيرا من الطقوس التى نمارسها فى حياتنا ، بل وفى شعائرنا الدينية وقدمنا صيغة عربية فعلا إلا أننا اتهمنا بالبرختية لأننا لم نحاول اغراق الجمهور فى الوهم ولم نتعامل مع التراث بصفته صيغا جامدة نعبدها ولكن دعونا الناس لأن يفكروا معنا .

ـ أنت إذن تعتقد أن الصيغة البرختية هى أقرب الصيغ المسرحية للأشكال المسرحية الشعبية فى العالم العربى ولذلك ليس هناك حذر من الإستفادة منها .

ـ أجل .

ـ ولكنك تتفق معى فى أن الصيغة البرختية ليست مجموعة من الأساليب المسرحية بل هى تتضمن رؤية فلسفية من نوع معين . أليس كذلك ؟

ـ أجل .

ـ إذن فقد يعترض عليك دعاة حماية التراث واستنباط الشكل العربى الأصيل بقولهم أن الرؤية الفلسفية التى تبطن الصيغة البرختية هى رؤية تميل إلى الماركسية وبالتالى تتنافى مع التراث الإسلامى العريق . فما قولك ؟

ـ أنا شخصيا كمسرحى أحمل فكرا متقدما وأنظر للتراث نظرة نقدية وأستوحى ما فيه من قيم متقدمة . فتراثنا العربى والإسلامى يحوى فكرا ثوريا متقدما لا يتعارض جذريا مع الرؤية البرختية . وأنا عندما أتعامل مع الصيغة البرختية أضع نصب عينى ما يقترب منا ويفيدنا سواء أسميناه ماركسيا أو عربيا . المهم أن تطرح المسرحية فكرا ينفعنا ويتقدم بنا نحو حياة أفضل . لذلك فأنا لا أتفق مع القائلين بأننا ينبغى أن نرفض مسرح بريخت بدعوى أنه يتناقض مع الفكر الإسلامى . وأنا أعتقد أن مسرحنا العربى فى هذه المرحلة يجب أن يكون مسرحا شاملا يدعو إلى الأرفع والأنفع والأعمق بصرف النظر عن التسميات سواء وجدنا هذا فى



مشهد من مسرحية ليوسف العاني

المسرح الماركسي أو في مسرح آخر نسميه ما نسميه . نحن الآن في حالة مختبرية ـ نحن نأخذ ولكننا نأخذ ما ينفعنا في تطوير مسرحنا وفي اكتناز الثروات الفكرية من تراثنا ومن أي فكر آخر يقترب منا دون أن يسيء إلينا . لهذا فأنا لا ألتزم بمسرح بريخت دون غيره ولا أقول أنه السبيل الوحيد لكي يوصلنا إلى المسرح العربي . ولكني أقول أنه لا يمثل حجر عثرة في سبيل ما نريد . وأود أن أضيف أنني ضد هذا التخوف الكبير من المسرح الغربي أو الأوروبي ، فكلنا متأثرون بهذا المسرح أردنا أم لم نرد . . كلنا درسنا أرسطو وستانسلافسكي وبريخت وأخذنا منهم الكثير كمسرحيين . ولكن أصالة مسرحنا العربي تبدأ في تقديري من المؤلف فهو القاعدة الحقيقية لإيجاد مسرح عربي وصيغة عربية .

ـ قلت إنك تستفيد من مسرح بريخت في تقديم التراث . هل تستفيد من التراث في تقديم مسرح بريخت ؟

ـ أجل . فعندما قدمنا الإنسان الطيب مثلا بعد أن عربها د. عمري كروف استخدمنا صيغا مسرحية تشعرين أحيانا أنها عراقية صرفة دون أن نمس بالمضمون .

ـ تقول أن المؤلف هو قاعدة الإنطلاق الحقيقية نحو مسرح عربي . فما رأيك إذن في الإرتجال والتأليف الجماعي ؟

ـ نوع من التجريب المفيد . وقد قمنا بهذه التجربة في العراق في مسرحية (الملا عبود الكرخي) ـ وهو شاعر شعبي عراقي وشاركت المجموعة كلها في صياغة العرض نصا وإخراجا وديكورا وقدمنا هذه المسرحية ضمن صيغة مختبرية جماعية . ولكن لابد من أن تتوفر وحدة الرؤية لدى الجماعة ولابد أن يكون هناك نص مكتوب في نهاية الأمر وفق التصور الجماعي .

ـ باعتبارك مخرجا ومؤلفا ما هي حدود العلاقة بين المخرج والمؤلف ؟

ـ لقد تركت الإخراج عندما توفر لنا مخرجون أكفاء وأنا أتكلم الآن باعتباري مؤلفا . النص المسرحي يخضع لمعالجة المخرج ويمر بمرحلة صياغة مسرحية يكون له الدور الكبير فيها لذلك يجب أن يتعامل المؤلف مع مخرج يتفق معه فكريا ولا يجب على المخرج أن يزيف الرؤية أو أن يجري تعديلا دون موافقة المؤلف . وحدث منذ عدة سنوات أن قدمت للفرقة مسرحية « أمس عاد جديدا » وناقشت المخرج واتفقنا على الأسس ولكنني حين شاهدت العرض وقفت أمام الجميع وقلت هذه ليست مسرحيتي لأنه تصرف فيها وفق تصور خاطىء ومتخلف وأغرقها في شكليات زيفت القيم الفكرية التي تحتويها . أنا أتعامل مع المخرج كرجل مسرح ـ أتعامل معه بحرية وليونة من أجل أن نصل إلى أفضل الصيغ المسرحية الممكنة ولكن دون تزييف الرؤية التي يحويها النص .

ـ هناك إتجاه عام في البلاد العربية الآن لكتابة المسرح باللغة العامية بدلا من الفصحى . بل أن بعض النصوص العالمية تقدم أحيانا بالعامية كما قدمت أنت بريخت في العراق بالعامية العراقية وقدم د . سمير سرحان في مصر شكسبير بالعامية المصرية . وينتقد البعض هذا الإتجاه بدعوى أن استخدام العامية يضيق دائرة استقبال العمل خاصة حين تكون اللهجة المحلية غير معروفة على صعيد العالم العربي . بل أن البعض يغالي ويتهم تيار العامية بأنه مخطط استعماري يهدف إلى تفتيت العالم العربي إلى لهجات متشتتة تزيد الفرقة وتهدم اللغة العربية وتقوي النزعات القومية المحلية الضيقة . فما رأيك في هذا ؟

ـ طبعا نستثني من جميع لهجات اللهجة المصرية التي تتكلمها جميع البلاد العربية وتعرفها أكثر من معرفتها ببعض اللهجات داخل القطر الواحد ـ والفضل طبعا للسينما المصرية . أقول لك صدقا من تجربتي في المسرحيات العراقية التي قدمتها خارج العراق أن الصعوبة في فهم اللهجات المختلفة تكمن اساسا في المفردة . فعندما قدمنا « بونتولا وتابعه ماتي » بالعامية العراقية في مصر عام ١٩٧٥ وعندما قدمنا في الجزائر « بغداد الأزل بين الجد والهزل » قمنا بتغيير بعض المفردات القليلة فأصبحت اللهجة العراقية سهلة وميسورة على الفهم .

ـ ولكن لماذا الإصرار على العامية ؟

ـ أنا أومن بأن الحوار المسرحي هو جزء من الشخصية المسرحية . وأنا كمؤلف لا أستطيع أن أنقل الشخصية البسيطة غير المتعلمة بلغة ليست لغتها ـ العامية أحيانا ضرورة حتى يتحقق الإكتمال الفني للمسرحية . فأنا اكتب بلغة شخصياتي ولا أعبر عنهم بلغتي .

ـ وماذا إذن عن المسرح الشعري حين تنطق أبسط الشخصيات بالشعر الفصيح ؟

ـ الشعر لغة أخرى وليس لغة الشخصية . فبمجرد أن يتحول المتحدث الى لغة الشعر تصبح لغة الشعر هي المتميزة ـ فالحوار الشعري ليس حوار الشخصية الواقعية ولكن حوار الشخصية وهي شاعرة .

ـ ما هو تقييمك للمسرح العربي في مرحلته الراهنة ؟

ـ هناك تجارب عديدة ومحاولات لاستلهام التراث وخلق مسرح عربي يتواصل معه ويتجادل مع الواقع العربي الراهن أيضا ـ فهناك محاولات عديدة في مصر وهناك محاولات روجيه عساف في لبنان وكريم بورشيد في المغرب وقاسم محمد في العراق ـ وكذلك محاولاتي في مسرحيتي المفتاح والخرابة ـ ولكن هذه المحاولات ما زالت في طور التجريب ولم تتضح وتثبت معالمها بعد وللأسف هناك اتجاه الآن في المسرح العربي نحو الاسفاف ، ونحو الإستسهال في الفن والفكر رغم أن لدينا تراثا صحيحا وإيجابيا في الكوميديا . فهناك مقطع في مقامات الحريري مثلا يقول : الله أما انقذنا من السفاهة بالفكاهة . ولكني رغم ذلك متفائل لأنني أومن بالإنسان العربي في كل مكان وأومن بأن المسرح العربي ما زال ـ رغم الإبتعاد والفرقة اللئيمة هو السبيل الوحيد لتحقيق الوحدة الفكرية مستقبلا .



مشهد من المسرح الجامعى

المهرجان الحادى عشر للمسرح
فى الجامعات المصرية

ومازال البحث جاريا عن النمط البديل

حسن عطية

حتما ان المسرح الجامعى هو رافد (أصيل) فى حركة المسرح العربى فى مصر ، يضيف اليها ما يضيفه من حيوية واستمرار وبممارسات تجريبية ، ويختلط بما هو سارى فى التيار الأصلى من اجتهادات مفيدة ، وشوائب ضارة ، ومن ثم لا يمكن النظر اليه إلا فى ضوء الظروف المحيطة بالمسرح العربى فى مصر ، ولا يمكن تحليله وتقييمه إلا فى إطار المعطيات الاجتماعية والفكرية التى تشكل قوام المسرح الأم . .

وبذات الحتم ، فان المسرح الجامعى هو وجود (مغاير) لحركة الوجود المسرحى العربى فى مصر ، بحكم توجهه لجمهور متجانس سناً وتعليميا ـ إلى حد ما ـ ، وغيبة تحكم شباك التذاكر فى حركة تواجده واستمراره ، واقترابه من العملية التعليمية داخل الجامعة ، ومن نبض حركة الشباب فى سن التحول الخطيرة فى مجتمعنا ، مما يستلزم ضرورة الحكم عليه وتقييمه بعيدا عن المقاييس المعتادة للمسرح المحترف .

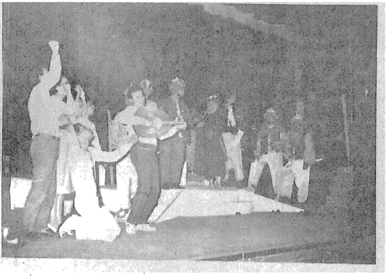
وما بين تلك (الاصالة) و(المعاصرة) ، وما بين قوانين الواقع ، ومقاييس المسرح المحترف يقف المسرح داخل جامعاتنا حائرا ، والحق اقول : ليس فقط داخل جامعاتنا ، وبين شبابنا ، ولكن ايضا داخل اكبر مؤسساتنا المتخصصة ، ومنها المجلس القومى للثقافة والفنون والاداب والاعلام ، حيث يرى البعض فى شعبة الفنون بها ان المسرح فى الجامعة لا اهمية له ولابد من الغائه ، ويرى بعض آخر ان مهمته قاصرة على (التهذيب) و(شغل اوقات الفراغ) ، بالطبع دون اغفال لرأى ثالث يرى ان المسرح فى الجامعة هو نشاط تعبيرى عن شبابنا يخرج به من عزلته ، ويندمج فى حركة المجتمع معبرا عنها فى حرية كاملة ، معتمدا على محورى المشاركة والتحاور الخلاق مع واقعه ، فالمسرح بحكم انتاجه الجماعى ، لا يترك للفرد حرية أن يكون وحده صاحب الانتاج ، وحتى مع تجارب « المونودراما » التى لجأ اليها الشباب فى السنوات الاخيرة ، بسبب تعثر عملية الانتاج المسرحية الجمعية ، وسيادة النمط الفردى فى المجتمع ، فإن وراء الممثل الواحد امامنا فى العرض ، هناك اكثر من مشارك فى انتاج هذا العرض ، وبالتالى فمازال فى المسرح يخطط له مجموع ويشارك فى صياغة رؤيته الاجمالية ، محققا اياها على منصة العرض ، بغض النظر عمن سيقدم هذه الرؤية على تلك المنصة ، وبالطبع دون غض النظر عن دور المخرج الكبير فى تلك الرؤية الاجمالية .

ويكشف المهرجان الحادى عشر للمسرح فى جامعاتنا المصرية ، عن تلك الحيرة الواقع فيها شبابنا على ارض الواقع ، والمنطلقة من غيبة مفهوم المسرح لديه ، هل هو مجرد نشاط ترفيهى يمكن الغاؤه ، لأنه معطل لتلقى العلم ، ومبعد لممارسة الشعائر الدينية ، كما حدث فى جامعتى اسيوط والمنيا ، التى استطاعت الجماعات المتطرفة فيها الغاء النشاط المسرحى بأكمله بها ، وتقليصه بعد محاصرة طويلة ، إلى داخل كلية واحدة هى كلية التجارة بالجامعة العريقة الاسكندرية ذات التاريخ الحضارى الطويل ، او تجميده بأيدى اساتذة الجامعات انفسهم فى شكل حفل خطابى مدرسى ، يصعد خلاله الطلاب ، يهتفون بكلمات ساذجة تدافع عن حياة مصر ، كما حدث مع عرض جامعة المنوفية « محاكمة مصر » تأليف واخراج الطالب اشرف ناصر بالسنة الاعدادية بهندسة منوف !!

وبخروج جامعتى الصعيد قسرا من النشاط المسرحى بالجامعة ، وجامعة المنوفية عملا من مفهوم الفن المسرحى ، فضلا عن اعتذار جامعة القناة عن الاشتراك فى ذلك النشاط ، رغم اشتراكها فى النشاط القمى للمنوعات !! ، نكون بذلك قد فقدنا نحو ثلث قوة نشاط جامعاتنا المسرحى - اربع جامعات من اصل ثلاثة عشر - حيث تبقى لنا تسع جامعات ، خمس منها داخل القاهرة ، تلك العاصمة المحظوظة دائما ، واربع خارجها هى طنطا والاسكندرية والزقازيق والمنصورة ، وانطلاقا من التحليل التطبيقى لعروض جامعاتنا نستطيع ان نضع ايدينا على مسار هذا المسرح ، ومعوقاته ، وآماله فى ان يكون ذا دور (أصيل) فى حركة الثقافة المسرحية بمجتمعه ، عن طريق اختلافه و(مغايرته) للانماط السائدة داخل تلك الحركة .

يا طالع الشجرة

بنص توفيق الحكيم الذى كتبه عام ١٩٦٢ ، مسايرة للاتجاهات العبثية فى المسرح الغربى ، وسعيا لارتياد كافة المدارس المسرحية ، استطاعت كلية التربية بكفر الشيخ ان تنتزع المركز الاول من كليات جامعة طنطا السبع الأخرى ، وأن تمثل الجامعة فى المسابقة القمية ، وقد نجح المخرج (المحترف) - بمعنى أنه ليس طالبا - ان يقدم رؤية اخراجية متميزة لنص الحكيم ، انطلاقا من رمزية المسرحية لا عبثيتها ، واعتمادا على أنها لعبة ساخرة ، ينكسر فيها الإيهام بواقعية ما يحدث ، ومنطقية التسلل زمانيا ومكانيا عبر الأبعاد الإنسانية المتعارف عليها ، وارتكازا على الجسد الإنسانى كخامة طيعة سهلة التشكيل ، تشارك الاداء الصوتى والقطع الديكورية والفراغات المسرحية ، لتشكل لوحة تشكيلية بارعة تحمل المحتوى فى صياغة جمالية راقية ، لقد نجح المخرج محمد المصرى فى تقديم عرض فني بالغ الجودة ، محققا به نجاحا فى تقديم جماعية العرض المسرحى ، وان برزت قدرات ياسر البنا (الزوج) وغاده الصاوى (الزوجة) وسهير جودة (الخادمة) وابراهيم عبد الرازق (المحقق) ، كما استطاع مصمم الديكور عبد الرحمن عطيه فى تقديم صياغة تشكيلية بسيطة ومعبرة ومقدمة حلول لبعض المعوقات النظرية ، مثل مشهد القطار ، ومتيحة الفرصة لحركة الممثلين ، لقد قدمت جامعة طنطا تجربة مسرحية جديدة فى المسرح الجامعى ، وإن كانت غير جديدة على المسرح المحترف ، وبخاصة عندما قدمها المخرج احمد زكى فى عروضه على مسرح الجيب (الطليعة) فى اوائل السبعينيات ، ومع شدنا على يد المخرج والفريق المسرحى على هذا العرض المتميز نتمنى الاستمرار بذات النهج ، مع ضرورة اختيار النصوص الاكثر اقترابا من هموم الواقع وقضاياه ، فاللعبة المسرحية مطلوبة ، بشرط ان تكشف لا عن عبثية الواقع ، ولكن عن جديته ومرارة تلك الجدية ، كما ان اختيار النصوص الاكثر قربا من فكر شبابنا ، والاكثر مساسا بسخونة الواقع ، ووضعها فى تلك الصياغة المسرحية الراقية ، ليحقق لنا توازنا مطلوبا بين (الفكر) و(الفن) ، ويبتعد بالفن المسرحى الجامعى الجاد عن الصراخ والاغانى المباشرة المقللة لقيمة ما يطرحه ، اكثر من تدعيمه ان المسرح فى النهاية فكر فى صياغة فنية ، وفصل هذا عن ذاك ، تحت اى دعوى هو تدمير لمفهوم المسرح ذاته ، وخلل فى فهم اصحابه له .



مشهد من مسرحية الهرج

كوكب الفئران

فى ظل الحصار المضروب على المسرح فى جامعة الاسكندرية ، واتساقا مع فهم غير علمى سائد فى جامعاتنا - وان التزمت به بعض الجامعات فقط ، او فلنقل فرض عليها من خلال نتائج العروض ذاتها ، وترشيحات لجان التحكيم - وهو الفهم المعتمد على فكرة (المخرج الطالب) والذى دفع المجلس الأعلى للشباب والرياضة إلى تقنينه فى نتائج التحكيم ، رغم ان نتائج العروض ايضا اسقطت تلك الفكرة ، فمع سقوط جامعة المنوفية بعرضها اللامسرحى والذى اخرجه طالب ، إلى قاع النتائج ، تقدمت جامعة الاسكندرية لتقدم عرضها اليتيم « كوكب الفئران » للكاتب محفوظ عبد الرحمن ، تصميم الديكور والاخراج للطالب ايمن الخشاب ، والذى لم يستطع ان يقدم رؤية اخراجية للنص المسرحى ، فلا قدرة على التفسير ، ولا امكانية بالتالى على تجسيد كلمات النص فى صورة فنية حركية أمامنا ، فوقف كل ممثل امامنا (يسمع) ما حفظه ، ويتحرك يمنة ويسرة بلا دافع نفسى او فنى ، ويزيد الامر سوءا اضافه اغانى بشكل مقحم على النص ، مما اوقعه فى المباشرة الفجة ، وكسر ايقاع العرض ، أو فلنقل زاده انكسارا ، هذا فضلا عن الاستخدام المنبهر بالاضاءة ؛ فهبط العرض بأكمله ، ولم يبرز من بين ممثليه سوى هويدا عبد الفتاح ، والذنب فى النهاية ليس ذنب هذا الشاب الذى

مهتز مع بعض الفرسكة المتسللة إلى بعض ممثليه ، وان تميز ديكور بهاء رشاد في تقديمه لبناء خلفى يحتل خلفية المسرح ، تتغير جزئياته ، فتتغير دلالاته المكانية ، وان اضاف لذلك البناء الخلفى دور علوى لم يستغل ، ولم يستخدم الا كحلية زائدة ، ولقد استطاعت منى ابو النجا (ريحانه) وحاتم الكاشف (صفوان) واشرف عبد المحسن (رئيس الشرطة) فى البروز وسط الزعيق المستمر طوال العرض . . انه فى النهاية عرض جيد هزّه خلل الرؤية .

مشهد من مسرح الجامعات



اقتحم مجالا لم تتبلور موهبته فيه بعد ، ولم يمتلك ادواته بشكل علمى ، كما انه ليس ذنب ذلك الفريق المخلص الذى استطاع رغم الحصار ان يخرج بعمله متحديا المدى والعصى والاتهام بالمروق ، لكنه حتما ذنب ذلك المفهوم المتسيد على جامعاتنا ، تحت دعوى المخرج الطالب ، وكأن الامر مجرد فريق كفريق الكره ، يقوده الاكثر قدرة على اصابة الاهداف .

السؤال

ومحاولة للخروج من الفهم المغلوط لفكرة المخرج الطالب ، او التفافا حولها ، تقدم جامعة الزقازيق عرضها الفائز فى مسابقتها الداخلية - ست كليات مشتركة بها - وهو عرض « السؤال » للكاتب العراقى محى الدين حميد ، واخراج الطالب اسامة عسل ، واشراف فنى على الاخراج المخرج المحترف صلاح مرعى !! وهى سابقة جديدة فى حياتنا المسرحية ، ان يكون هناك مخرجا للعرض المسرحى ، وآخر يشرف عليه ، وهو ما ينعكس بالطبع على الرؤية الاجمالية للعرض ، والذى وان شارك فيها الجميع ، إلا ان قائدها ومنظمها ومرتب عناصرها فى كل متناسق ، هو بالطبع مخرج العرض ، والذى يقف امام الرؤية النقدية متحملا عبء الصياغة ، لكن أن يكون هناك مخرج ومشرف على الاخراج ، فذلك بالطبع سيؤدى إلى خلخلة تلك الرؤية والصياغة الإخراجية ، ذلك إذا اقتنعنا بأن الطالب قد اخرج ، وإن المشرف قد اكتفى بالإخراج .

تقوم مسرحية « السؤال » أو (حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب) المكتوبة عام ١٩٧٠ على حكاية من حكايات الف ليلة وليلة هى (حكاية الخياط والاحدب واليهودى والمباشر والنصرانى فيها وقع لهم) لتثبت من خلالها فشل تحقيق المدن الفاضلة بالحلم ، ولتثبت أن « الطيبة وسط الذئاب هى عين الغباء » ، وأن قيم الحق والجمال والتحرر والمساواة والحب لا تتحقق ببراءة السذج ، وتبنى المسرحية داخل اطار الحدوتة الشعبية المقدمة من خلال مجموعة من الرواة ، عصريون مهمتهم استدعاء الماضى ، لا للاختكام اليه ، وإنما لإعادة النظر فى الحكاية الشعبية ذاتها ، التى نسجتها شهر زاد سياجا تحلم خلاله أن تخنق عطشا سيف مسرور الجلاد ، وتسكن اجفان شهريار ، وصنعها الانسان العربى فى زمن البحث عن عوالم مغايرة لذلك الذى يعيشه فى زمن الخوف والضياع والمجون العباسى ، فجاءت تلك العوالم المتخيلة ، صورة أخرى من ذات العالم الذى يحياه ، وشباب اليوم رواة العرض والقائمين به ، يحلمون هم أيضا بأن تتحول سيوف المعز إلى مناجل ، وصخوره إلى سنابل ، مستهدفين من حكاياتهم القديمة - الجديدة أن تسلى وتعلم الإنسان . . لكن العرض الشرقاوى حذف بعض دور الرواة ، وادخلنا فى وهم الحدوته ، ولم يستخلص منها سوى الموعظة السطحية ، اما الفكر المستقر فى العمق ، فقد غاب مع ذلك البتر الحادث فى العرض ، وحملت طاقات الشباب على المسرح عبء تقديم عرض حيوى جيد فى إطاره العام ، مختل فى بعض تفاصيله ،

المهرج

وتأتى جامعة المنصورة لتقدم نص الكاتب الشاعر محمد الماغوط « المهرج » بعد ان قدمت فى العام الماضى لنفس الكاتب مسرحيته « كأسك يا وطن » من خلال كلية الزراعة ، وكما اسقط مخرج العام الماضى اسم المؤلف الاصلى ، مستبدلا به اسم المعد او الممصر (عادل انور) واسمه كمعد وكمخرج (سمير العدل) فإن عرض هذا العام الذى قدمته نفس الجامعة ، من خلال كلية أخرى هى كلية الحقوق ، يفعل نفس الشيء ، يسقط تماما اسم المؤلف الأصلى ، مستبدلا به اسم (عبد الرحمن صبح) تحت عنوان « رؤية مصرية » - وهى لا تختلف كثيرا عن عنوان « التمصير » وهى ملحوظة أولية لشبابنا الجامعى عامة ، ولجامعة المنصورة بوجه خاص ، لماذا هذا المنحى الغريب فى اسقاط اسم المؤلف الأصلى ؟ مع تكرار ذلك على عامين متواليين ؟ . . ثم ما الذى وجده شبابنا فى المنصورة - وفى اكثر من مكان آخر فى اعمال الماغوط ؟ . . وهو تساؤ ل هام يسعى عرض المنصورة للإجابة عنه ، بدءاً من اختيار نص (المهرج) وصولا إلى الرؤية الاخراجية المتدفقة بالحيوية والوعى بامكانيات الشباب التى قدمها المخرج الشاب (المحترف) احمد عبد الجليل ، مرورا بديكور حامد معاز الملخص ، واشعار مجدى الحمزاوى المعبرة ، والحان ابراهيم منصور القريبة من وجدان الشباب ، والتى شاركت مع بقية مفردات العمل فى خلق حالة مسرحية وثابة ، تنتقد وتسخر وتغنى وتقفز بين الحاضر والماضى ، داخل عرض جامعى بكل معنى الكلمة ، جرىء ومقتحم ، وقادر على التواصل بسرعة مع متلقيه ، وكاشف عن مواهب شبابه حلمى الصباغ (صقر قريش) وابراهيم منصور (الراوى) وفتحية فتح الله فى دورها الصغير (مذيعة التليفزيون) . . ان عرض المنصورة هو نموذج جيد للمسرح فى الجامعة ، وان لم يكن هو النموذج الامثل ، فالقضية لا تختصر فى نموذج واحد ، والفكر الجيد لا يحجّم داخل نمط محدد ، والبحث مستمر داخل المسرح الجامعى سعيا لصيغ مسرحية بديلة لما هو قائم ومستمر أيضا .

متابعات مسرحية



مشهد من كاسك ياوطن

كاسك ياوطن

عبلة الروينى

بينما كان افتتاح المسرح القومى ، ومسرحية (إيـزيس) تخطف الأبصـار مـا بـين منبهـر ، ومعجب ، ويختلف حـول طبيعـة انتهـازيتهـا الفنية قبل السياسية . . . كانت أضواء المسارح الأخرى على استيحـاء ميزانيتهـا ، تحاول أن تتوافق مع موسم نشاط مسرحى يتسم بقدر من الحركـة ، وإن انتمـوا جميعـاً مـع اختـلاف مستوياتهم وامكانياتهم إلى مـا اسمـاه الـدكتور يوسف إدريس (فقر الفكر أو فكر الفقر)

فعلى مسرح السامر وبميزانية لا تتجاوز عشرة الآف جنيهاً ، قدمت الثقافة الجماهيرية بفرقيتها (السامر ، والنموذجية) مسرحية كأسك ياوطن للشاعر السورى محمد الماغوط ، ومن إخـراج عباس أحمد .

وبداية لابد وأن نحمل الكثير من الاحترام والتقدير لهـذا التوجـه القومى فى اختيـار نص سـورى . . ففى ظل إشكـالياتنـا السياسيـة ، والتى أفسحت المجال لاقليمية مسرحية منكمشة على ذاتها منذ سنوات طويلة ، حتى بتنا لا نرى سوى أنفسنا ولا نقـرأ غير مـا تكتبه يـدانا . . يصبح لهذا التوجه دلالة ، ويصير التوقف عنده علامة تستحق الاشادة (رغم بداهته) . وإذا كـان اختيار المـاغوط صـانع القصيـدة النثريـة ومبلور شكلها النهائى هو اختيار جيد ، حيث حفل مسرحه أيضا ، بأسلوبه الشعرى المتميز وأشكاله التعبيرية ، التى أختارها لتنوير مـوقفه من الحياة وطريقة رؤ يته إلى العالم . . . فقد كان اختيار (كأسك ياوطن) أيضا أكثر جودة فى ظل مناخ منفلت عن أعماقنا ، تصبح فيه بديهيات الـوجـدان تسـاؤ لات تـطرح حـول الانتمـاء والوطن

وبـرغـم هذه الاختيـارات الواضحـة المعلنة القوية فلم يستطع العرض أن يحقق التواصل مع المتلقى المصرى ، بل بدا العرض غريباً ، وكأننا أمام مسرحية مترجمة تزيدنا غربة فـوق ما نحن فيه .

ولعـل انكسـارات التلقى جـاءت من تلك المعـالجة ، التى قـام بها المخـرج عبـاس أحمد والشاعر حمدى حميد ، . . . فكل ما أختذاه هو نقل النص إلى العامية المصرية مع بعض الأرقام والاحصاءات ، دون مقدرة الغـوص فى عمق انهيارات الواقـع . . بينما ظـل النص كما كتبه محمد الماغوط منطوياً على نوع من المفارقة الحادة المريرة بين فكـر المؤسسـة الثـوريـة وواقعهـا الغائب ، بين فكرة (المواطن الحر) (وامتهانه اليـومى) . . بين الإشتـراكية وتحقيق العـدالة الاجتماعية وتطبيقاتها المضادة . . إنها المفـارقة بين الحلم والواقع . . .

وهذا الجوهر بالتحديد ، هو الذى أحـدث انكساراً فى تلقى العرض لدى المتفرج المصرى ، الذى أفقدته أيام طويلة من المعاناة ، والتغيرات السيـاسيـة والاجتمـاعيـة . . الحلم والـواقـع معا . . افقدته حتى مفارقة التناقض بين القول والفعل ، ليتراجع مسرحيا وغير مسـرحى إلى حدود أن يظل متفرجاً أعزل خارج كل ما يدور حوله .

فردوس عبد الحميد فى مسرحية الكل فى واحد



الكل فى لوحة ايزيس

وبمناسبـة (لا أعـرفهـا) قـررت الثقـافـة الجماهيرية الاحتفال بـالرائـد المسرحى تـوفيق الحكيم ، بتقديم عرض [الكل فى واحد] وهو إعداد مسرحى لمهدى الحسينى حول فكر الحكيم ورسالته المسرحية التى غطت مائة كتاب وثمانين مسرحية ومقالات عديدة .

ورغم احتياجنا لذلك الجوهر العظيم وراء عبارة الحكيم التى تصدرت كتابه عودة الروح : « عندما يصير الزمن إلى خلود . . سوف نراك من جديد لأنك صائر إلى هناك . . حيث الكل فى واحد . . . » .

إلا أن العرض سقط فى سرد تاريخى أقرب للتسجيـل الـوثـائقى لأعمـال الحكيم دون أن تمتلك هذه الدراسة الرؤية الدرامية خاصة فى الجزء الأول منها . . ودون أن تنطلق إلى ماوراء

هذا الفكر ، وماالذى كان يعنيه بفلسفته . . . فبدونا أمام شتات عجيب متناثر ، من الرقص والغناء تربط بينه بعض مشاهد من مسرحيات الحكيم ، ليست وحدها على انتقائها في مقدورها أن تكون دلالة حقيقية على فكرة أن الأمر لم يكن بحاجة مسرحية ، لنعرف أن الحكيم اختار فى الكثير من كتبه . القانون كصوت الحق الأعلى . . والعقل والحرية كمادة لفكره ، وأن التعادلية هى ميزان القوة فى مواجهة قوى الأخرين . . فيكفى أن نقرأ ذلك فى كتبه ولنعرف أيضا أكثر من ذلك بكثير . . . ومن هنا كان على المعد أن يجهد ذهنه بصورة أكبر فى عمل درامى يحمل دلالات هذا الفكر ومدى مصداقيته مع الواقع ، بل ومدى مصداقيته مع الكاتب نفسه ، خاصة وأن الحكيم تراجع عن الكثير من الأقوال والأفعال مع تقدم سنوات العمر .

كان لابد من بلورة الرؤية ، حتى يتمكن العرض من إجابة السؤال الذى طرحه الحكيم على نفسه بداية : ترى هل ذهب العمر هباء ؟

فلم يستطع العرض الإجابة عن أى تساؤل ، بل جاء مشوشاً ، وكأنه مولد له أكثر من صاحب . . فالثقافة الجماهيرية تشارك بفنانيها (معد وممثلين ومشاكل روتينية عديدة) والمخرج ممدوح طنطاوى الأستاذ بمعهد الفنون المسرحية استعان بالفنانة فردوس عبد الحميد والتى استعانت بدورها بالفنان عمار الشريعى وأشعار عبد السلام أمين وقطاع الاستعراض بوزارة الثقافة قدم فرقته الاستعراضية مع تصميمات لعلى الجندى وإشراف محمود رضا (وبرغم اسم محمود رضا فقد كانت الفرقة الاستعراضية فى الكثير من الأحيان هى النقطة الفضيحة داخل العرض بضحكات لبعضهم البعض وعدم دقة وانسجام خطواتهم ، بل وبعدم احساسهم بالحركة التى يؤدونها) سعد أردش فى شخصية الحكيم بدا كصاحبها قادماً من برج عاجى منفصلاً تماماً ، لا يعنيه أو ربما لا يرضيه كل ما يحدث حوله .

ومن هذا الشتات كان عذاب المخرج ممدوح طنطاوى فى محاولته تقديم عرض جيد ، بينما كل عنصر مشارك يشكل (امبراطورية خاصة) لا تسمح لأحد باختراقها ، وإن جاهد المخرج فى تحقيق أداء جيد لفنانى الأقاليم من خلال توحيد لهجاتهم المختلفة ، والفهم الجيد الواعى للشخصيات التى يؤدونها ، الأمر الذى أخرجهم من دوائر الأداء التقليدى لفنانى الثقافة الجماهيرية .

لكن التفكك ظل سمة العرض ، باستثناء لوحة واحدة هى المشهد الأخير[لوحة إيزيس] التى استطاعت وحدها أن تخرج من تشابكات العرض وتحقق ما لم يستطع العرض تحقيقه من تماسك فنى . . تجلى فى الحركة الاستعراضية الدقيقة الجميلة خاصة فى أداء الراقصين الشباب بملابسهم المصرية .

كما نجح المخرج فى هذه اللوحة فى استخدامات تشكيلية رائعة ، وتوظيف جمالى للون الأخضر من خلال قطعة من القماش الأخضر الشفاف تبنسط ليحتوينا الخير ، وتنسحب لتأخذ قلوبنا معها . . إن ذلك الرمز الجميل الذى حققه المخرج (لاوزوريس) حقق به حركة درامية ورمزية عالية القيمة ، تكشف عن إبداعه الذى انفلت طوال العرض .

وبذلت فردوس عبد الحميد أقصى امكانياتها لتقديم أداء قوى لدور (إيزيس) ربما فى نوع من المنافسة المتحدية لما كان يقدم على خشبة المسرح القومى حينئذ .



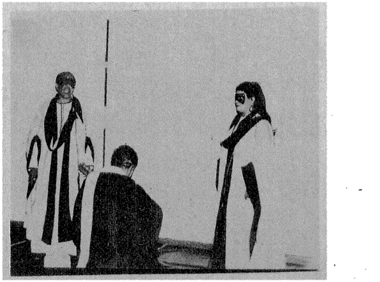
عدلى فخرى يغنى ألحان جرنيكا

الأمم المتحدة فى مسرح الغرفة

قدم مسرح الغرفة عرض بانتومايم (هروب الى الداخل) على مدى اسبوع واحد متقطع . . وهو عرض سىء السمعه حيث اشتبك اصحابه حول احقية كل منهم فى العرض الامر الذى يغنينا عن الكتابه حوله ، اما (جرنيكا) وهى العرض الذى تلى العرض السابق فقد جاء فرصه ليشارك فيها مسرح الفرقه الفقير الواقع فى شارع رمسيس الخارجه احشاءه ، فرحة الأمم المتحده بعيدها الاربعين !!

وحسنا فعل اصحاب العرض حين اطلقوا عليه (نسيج تشكيلى سينمائى غنائى) فالعرض ليس عرضاً درامياً أو تسجيلياً أو مسرحياً بأى شكل كان . . وانما فقط تجميعات لمختلف الفنون التى تناولت الدمار الذى لحق بقرية جرنيكا اثناء الحرب الاهلية الاسبانية . . حيث قام المعد فتحى العشرى بترجمة قصيدة (بول ايلوار) ، وسيناريو فيلم (الان رينيه) ومسرحية (ارابال) وكل ما كتب عن (بيكاسو) وعن لوحته الشهيرة (جرنيكا) .

وبرغم محاولات الربط ذات الدلالة والتى قدمتها اشعار حمدى عيد بين جرنيكا وهيروشيما وصبرا . . وشتيلا . . الا أن هذه الاشارات السريعة لم تستطع ان تمنح العرض رؤية قوميه بل ظلت رؤية هامشيه خاصه وان العرض تعامل مع جرنيكا باعتبارها نقطة تحول فنى لدى كثير من الكتاب والفنانين ، وليست نقطة تحول تاريخى او سياسى .



مشهد من عرض جرنيكا

والعرض كان يمكن مع جهد أكبر ان يحقق رؤية اكثر تماسكاً وافضل فنياً لو تمكن المعد فتحي العشري من صياغة عمل درامي محدد الملامح من ذلك النسيج الفني الذي قام بترجمته . . كما ان المخرج عبد الغفار عوده ساهم بشكل اساسي في غياب العرض حيث راح بصورة اقرب الى التلقين المدرسي يصب في اذاننا معلومات تاريخيه حول ميلاد بيكاسو ومراحله الفنيه واقواله الشهيره . . وحول بول ايلوار الذي [هزته الحرب الاهليه الاسبانيه وتغنى بمأساتها الشهيره جرنيكا في ديوانه عبره الطبيعة] والكاتب المسرحي فرناندو ارابال الذي كتب اولى مسرحياته :

تحت تأثير الحرب الكوريه بعنوان نزهة في الريف وهو في العشرين من عمره ، كانت ثاني مسرحياته هي السفاحان . . بعدها كتب ست مسرحيات هي مقبرة السيارات - التيه - الاوركسترا المسرحي - الحفل الكبير - المهندس المعماري - امبراطور اشور - وجرنيكا »

والمخرج السينمائي الان رينيه :

احد مخرجي السينما الفرنسيه الذين يؤمنون بدور الانسان في خدمة الانسان والانسانيه ، ويحاولون ان يقدموا فنهم لحساب الحياه ، لا يهتم بالزمن المحدد ولا المكان المحدد فالزمن عنده هو الماضي والحاضر والمستقبل . . والمكان بالنسبة له هو العالم كل العالم المعروف منه وغير المعروف ايضا .

وهكذا بالنص وقف فناني العرض (مخلص بحيري ، سامي عبد الحليم ، وزين نصار ، زينب انور) يقدمون المعلومات في سذاجة فكرية لا تعتمد اي شكل فني بدافع عن محتواها .

ولعل صوت عدلي فخري كان وحده هو عنصر الرؤية الوحيد ، حين انطلق باشعار حمدي عيد يغني لكل المقهورين اغنية الثورة الابديه وان جنح الى التطريب في احيان كثيره . . ولا بأس من الاستماع فلسنا امام دراما بالتأكيد .

وإذا كان عدلي فخري هو صوت الرؤية في العرض فان لوحة بيكاسو (جرنيكا) والتي قام برسمها زوسر مرزوق بنفس حجمها الطبيعي كخلفية للعرض . . هي وحدها صاحبة الحضور القومي بدقتها وجمالها واشاراتها بالضرورة إلى الحضور القوي لصاحبها العبقري (بيكاسو) والذي قام برسمها (١٩٣٧) .

لقد انقلب المسرحي الى ملقن حين لم يمتلك مقدره التوصل الى حقيقة الهدف وراء عرض المأساه التاريخيه (جرنيكا) داخل (مسرح) .

في مسرح الطليعة
كلمة حق .. تؤدي إلى الموت

عمر نجم

● رغبة منه في البقاء ، وفي محاولة كي تظل أبوابه مفتوحة ، وهو الذي كان منذ أعوام خلت ، خلية نحل لا يعرف أفرادها سوى العمل ، يعيد مسرح الطليعة تقديم عروضه التي سبق له تقديمها ، بعد أن عجزت ميزانية هيئة المسرح أن تغطي جزءاً ولو يسير من خطته لهذا الموسم المسرحي الذي أشرف على الانتهاء ، وإذا كان المسئولون عن شئون المسرح في بلادنا ، يتشدقون ليل نهار عن نهضة يريدونها للمسرح المصري ، فإن أفعالهم تفقد حديثهم المصداقية ، بحيث لا يبقى من الكلام عدا الكلام ، وإذا كانت حجتهم هي التقشف فالمسرح ليس نبدأ من بنود هذا التقشف ، لأنه ليس ترفاً ، ولأنه مثل رغيف الخبز ، وبخاصة في هذه المرحلة الصعبة التي نمر بها ، وإذا كان السيد رئيس الوزراء نراه حريصاً في كثير من تصريحاته ، أن يطمئن رجال الأعمال ، بإزالة العقبات التي تعرقل القطاع الخاص ، من أن يساهم بدوره المنشود في التنمية الإقتصادية ، فمن حقنا أن نطالبه بالقضاء على الصعوبات التي كادت أن تقضي على مسرح القطاع العام ، في الوقت الذي أصبحت مسارح القطاع الخاص في تزايد عددي مستمر ، نعجز من أن نحصيها .

وعن رائعة صلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » ، قدم لنا أحمد عبد العزيز عرضه المسرحي « الكمة واموت » كأول عمل يخرجه لمسرح الدولة ، وهو الذي عرفه المسرح الجامعي كفارس من بين فرسانه ، وبخاصة منتخب جامعة عين شمس في السبعينات .

وإذا كان شاعرنا عبد الصبور ، كتب أولى أعماله للمسرح الشعري « مأساة الحلاج » في فصلين ، أطلق على الأول اسم « الكلمة » وعلى الثاني « الموت » ، فإن أحمد عبد العزيز غير عنوان عرضه المأخوذ من المسرحية ذاتها ، وأبدله بعنوان الفصلين ، بعد أن مزجهما واضعاً بين الكلمتين حرف العطف « الواو » ، ليصبح عرضه بعنوان « الكلمة والموت » ، واستغنى عن مشاهد ، لم ينل حذفها من جوهر العمل الأساسي شيئاً ، بل خلق تكثيفاً وتركيزاً ، يتسق مع المزج الذي قام به ، ليبين لنا على نحو ما سنرى ، أن الحلاج مأساته كآخرين غيره ، عبر صفحات التاريخ التي لم يلحق بها زيف أو تزوير ، تكمن في كلمة حق قالها بعد أن آمن بها وقبض عليها بالنواجذ ، فكانت طريقه إلى الموت .

ولدتُ كآلافِ مَنْ يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجودْ

لأن فقيراً - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيره

وأطفأفيه مرارة أيامه القاسيه

هكذا يعرّف الحلاج نفسه لقضاة المحكمة التي انعقدت كي تحاكمه ، بعد اتهامه بتحريض العامة ، ورميه بالكفر والزندقة ، وهم أبو عمر الحمادي أنيس الخلفاء وجليس الوزراء ورجال الحاشية ، وابن سليمان الرجل الذي يدرك الحق ويحيد عنه ، وابن سريج الذي رفض أن يكمل المحاكمة ، لحظة أن تبين له ، أن الحكم قد صدر بشنق الحلاج قبل أن تنعقد المحكمة ، وأنها لعبة من الخليفة تنفذها الدمى المتحركة بين أصابعه وإن اتخذت هيئة القضاة شكلاً ، فما هي الكلمة أو الكلمات التي أوصلت الحلاج إلى الموت ؟

في منتصف القرن الثالث الهجري ، ولد الحسين بن منصور الحلاج ، والحلاج لقب أطلق عليه لإشتغال والده بصناعة الحلج ، ولعمله هو بها زمناً ، وفي شبابه تلقى خرقة الصوفية ، عن واحد من رجال الصوفية هو عمرو المكي والخرقة رمز للانخلاع عن الدنيا ، والفناء في الجماعة الصوفية ، لكن الحلاج اختلف مع صوفية زمانه ، عندما اتصل بالناس ، وراح يتحدث إليهم في أمورهم ، فنحّى الخرقة بعيداً ، ونزعها بعد أن رأى فيها قيداً يلتف حواليه ، وسوراً يحجب عنه نور الله .

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا . . ما نصنع عندئذ بالشر ؟

الشبلي : الشر . . . ما تعني بالشر ؟

الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج

ألفاظ لا أوقن معناها أحياناً أقرأ فيها

« هاأنت تراني . . لكن تخشى أن تبصرني . . لعن الديان تفاقك »

قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألم

أما ما يملأ قلبي خوفاً ، يضني روحي فزعاً وندامه

فهي العين المرخاه الهدب ، فوق

استفهام جارح
« أين الله ؟ »
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى . . كيف أغض العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبى ؟

الشبلى : خفف من غوائلك يا شيخ
فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس

الحلاج : تعنى هذى الخرقه إن كانت قيداً فى أطرافى
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها أخلعها . . يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومهانه
رمزاً يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها ؛ أخلعها ، يا شيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ،
فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ
يارب أشهد
هذا ثوبك وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه فى مرضاتك

كان من الطبيعى أن تقود هذه الكلمات صاحبها إلى السجن ، وفى قبوه الموحش كظلام القبر ، لم يتخل الحلاج عن كلماته وفيه يقابل اثنين من نزلاء السجن ، ويدور حوار بينه وبينهما ، ندرك من خلاله أن السجن لم يزده إلا تشبثاً بما يؤمن .

السجين الثانى : يعنى . . . ما التهمه ؟
الحلاج : إنى اتطلع أن أحيى الموتى
السجين الثانى : أمسيح ثانٍ أنت !
الحلاج : لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
فقنعت باحياء الأرواح الموتى
السجين الثانى : وبماذا تحيى الأرواح ؟
الحلاج : بالكلمات
السجين الثانى : دنيا أخرى من صنع الأحلام ؟

الحلاج : الحلم جنين الواقع
أما التيجان ، فأنا لا أعرف
صاحب تاج إلا الله
فالوالى العادل
قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه
أما الوالى الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كى يُفرِخَ تحت عباءته الشر

وحلاج صلاح عبد الصبور ليس كهاملت شكسبير ، فالكلمات عند هاملت هى كلمات . . . كلمات . . كلمات ، يرددها تاهباً للانتقام من قتلة أبيه ، بينما الكلمات عند الحلاج شىء آخر . . . شىء يفنى ذاته فى ذات الله ، وهى الحجة التى أخذها عليه الخليفة كى يرميه بالكفر والزندقة ، وليصنع منها حبال مشنقته حتى ان كانت هذه الحجة لا تستند على منطق أو مبرر ، ففى المحاكمة ، نرى القاضى أبى عمر الحمادى يستدرج الحلاج إلى أمر ، لا يكون إلا بين العبد وربه .

الحلاج : تعشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبى ، وأتحفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال

فأتحفته بكمال المحبه
وأفنيت نفسى فيه

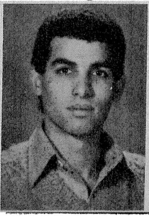
أبو عمر : صمتاً . . هذا كفر بيِّن !

ابن سريج : بل هذا حال من أحوال الصوفيه

لا يدخل فى تقدير محاكمنا
أمر بين العبد وربه
لا يقضى فيه إلا الله

لكن هيهات أن يقتنع أبو عمر بما قاله ابن سريج ، وقبل أن ينطق بالحكم ، يدخل القاعة رسول من السلطان حاملاً رسالة منه ، تقول أن السلطان يعفو عمن يجرم فى حقه ، لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله !! فيُشنق الحلاج

والذى يدعو إلى البهجة فى هذا العرض ، أن قائده مخرج شاب فاهم كى يضاف اسمه إلى قائمة مخرجينا الجادين ، وقبل أن يكون النجاح من نصيب العرض ومخرجه أحمد عبد العزيز ، فهو من نصيب جيلنا من الشباب ، الذى حان الوقت كى تسلم الأجيال السابقة إليه الأمور بعد أن أصابها العجز والوهن ، ولقد أحسن أحمد عبد العزيز صنعاً ، حينما ابتعد عن علبة المسرح الإيطالى ، وأقام بين مقاعد المشاهدين دائرة ، تجرى عليها أحداث العرض ، فهى حلقة من حلقات الصوفية تارة ، وسجن موحش تارة ثانية ، وقاعة محاكمة تارة ثالثة ، كذلك استخدامه لعنصر الإضاءة ، وجعلها شبه خافتة طوال العرض ، مما أدخلنا فى جو نفسى يلائم ما يجرى ، وجعلنا نتوحد معه ، أو نصبح شهوداً على أقل تقدير ، ولقد كانت إضافة حقيقية بها جانب كبير من المغامرة ، أن يلجأ المخرج فى عرض كهذا إلى الألحان ، ساعده فيها الفنان محمد جاد عندما تعامل مع أشعار صلاح عبد الصبور فى مباشرة وتلقائية ، وحينما نأى عن التطريب فكانت الألحان مواكبة لما يحدث ومتسقة معه ، بالإضافة إلى مصاحبته بالعود فريق العمل ، كذلك إيقاعات هشام جاد ، كل هذا خلق احساساً متدفقاً وحيوياً ، بعيداً عن الموسيقى المسجلة التى نشاهدها فى معظم العروض المسرحية اليوم ، ويأتى مشهد النهاية متوجاً نجاح هذا العرض ، لحظة أن تسقط المقصلة من سقف المسرح ، كى تقتلع رأس الحلاج ، ولتذهب به إلى الموت من أجل كلمات ، مات صاحبها من قرون ، وظلت هى خالدة ، ولتصبح نحن شهود المأساة ، وبعد كل هذا يجىء فريق الممثلين بأدائهم المتقن ، فاللغة العربية سليمة المخارج ، سلسة الأداء ، تنطق فى غير تقعر ، تألفهم ويألفونها ، لا خطأ فى النطق ، ولا سفك لدماء القواعد ، محمود مسعود فى دور الحلاج كأنه الحلاج ، واسماعيل محمود فى دورى الشبلى والسجين الثانى ، وسامى مغاورى فى دور القاضى أبى عمر وإيماءاته المعبرة ، ومحمد درديرى فى دورى السجين الأول والقاضى ابن سليمان يؤكد بها موهبة كوميدية لا تعرف التقليد ، ومحمد الشرشابى فى دورى الحارس والحاجب ، أما محمود عبد الغفار الذى لعب دور القاضى ابن سريج ، فبدأ وكأنه يلقى كلمات يحفظها ، تخرج من بين الشفاه دونما مرور على القلب والشعور .



احمد عبد العزيز ـ مخرج العرض

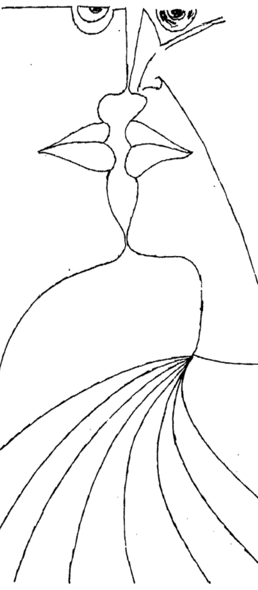


محمد جاد ـ ملحن العرض

قصة قصيرة

صديقان

خضير عبد الأمير



أنا اعرف جيداً بأن السيد عبد الودود الوهاب هو جارى الآن ، وقد سكن بيته الجديد مع شقيقته العانس منذ عدة سنوات . كما كنتُ اعرفه انساناً هادئاً يحمل شيئا من معرفة وشيئاً من فكر اكتسبه من تجاربه ومطالعاته الكثيرة .

والسيد عبد الودود الوهاب رجل يحب العزلة ولا يود مصاحبة الآخرين وقد علمت بأنه خاض عدة تجارب مع اصدقائه ثم ترك الأمر على أن يكون متفرداً مع نفسه ، ورغم كل هذا لم يترك همه الكبير أو فرحه الداخلى حينما ينتشى بجلسة خمر .

لقد أطلعتُ مؤخرا على جلساته الخاصة مع نفسه ومع الأصوات الأخرى التى يبعثها له جهاز التسجيل ، فجلسة مع نفسه تنتابها تصورات وتحط عليها الخيلة وتحلق فى عوالمها ذكريات شاهت وعتقت لبعدها وقدمها كفيلة بأن تضعه فى وسط العمر وقريبة من تحقيق امنيات بعيدة وكنت انا جاره ، ارنو اليه من بعيد متسمعاً ومتخيلاً وربما باحثا عن شىء أفعله لكى أكتنه عوالم هذا الرجل الذى كان يدهشنى رغم بساطته ورغم افتقار جلساته إلى انيس مثلى أنا .

عرفت السيد عبد الودود الوهاب منذ أكثر من عشرين عاماً أى منذ الخمسين من عمره ، وكنا نعمل فى دائرة واحدة ، وكنت التقى به كلما سمحت لنا ظروف العمل ، وكان انيق المظهر اكتسب عادة الأناقة من اشتغاله موظفاً فى المجلس النيابى قبل ثورة ١٩٥٨ ، وبعدها انتقل إلى دائرة اخرى حينما الغى المجلس او حل ، وباشر عمله بهمة الرجل الذى استقى تجربة بعد أن عاش الخوف بداخله متجنباً عبارة ــ العهد البائد ــ وقد اكتسب خوفه من طبيعته الخاصة المحبة للعزلة المؤثرة للشك على اللامبالاة ، وكان فى حقيقته انساناً ودوداً ولم يمسسه اى أذى بعد الثورة ولم يحسب لوظيفته أى حساب ولكن الشك كان يعذبه ويطوى منه اجنحة المخيلة ويضعه فى الموقف الصعب دائماً .

ففى بعض لقاءاتنا كنا نتندر سوية ونضحك من تصوراته أو من هواجسه الكثيرة وكنا نسأله مثلاً : كيف حالك اليوم ؟ فيجيب اجابة قاطعة لا لبس فيها ، بأنه جيد ، أو أنه ليس على ما يرام ، وكنا نشم فى داخله رائحة الخوف وكان هو ايضاً يحس بها ، ومن هذا المنطلق نسأله عن احوال الجو اليوم ، عندها فلا يجيب بشىء وتظهر على وجهه اسئله كثيرة فيها من الدهشة ، وفيها من الخوف ما يضعه فى موقف المردد : الجو ، أى جو يقصدون .

فيصمت ويتطلع إلى كل مكان ويحاول أى واحد منا ، نحن الذين كنا اصغر عمراً منه بكثير أن نسعفه لحبنا اياه ولشعوره المرهف بأنه من اقطاب العهد البائد ، عهد الملكية من الموظفين الكبار الذين اخافتهم الثورة ، وهو بحقيقته مجرد موظف فى دائرة المجلس النيابى المنحل ، بأن نقول : البرد شديد هذا اليوم ، فيؤكد بهزة من

رأسه ، وبلسانه ، البرد شديد ، ونعيد الكرة عليه مؤكدين باعتدال الجو فيؤكد هو الآخر محالة الاعتدال ، وحينما يخرج احدهم رأسه من فتحة الشباك أو يزيح ستارة مسدلة ويقول : أن الجو ماطر رغم وجود الشمس فيؤكد صديقي بقوله : فعلاً أن الجو ماطر .

ولا ندرى جميعنا ما الموقف الذى اختطه السيد عبد الودود لنفسه ، هل هو موقف معيّن بعد احداث الثورة أم هو موافقة للمجاملة التى تبعد عن الأذى وتصورات الآخرين ، أم هى حالته النفسية المترددية بعد أن وجد نفسه فى دائرة غريبة يعمل مع اناس بسطاء وحتى سخفاء لم يستطع أن يضع ثقته بهم وهو الموظف الذى كان يشار إليه .

كنت احب عبد الودوو الوهاب ، وهو بالنسبة لى يمتلك رؤيتين ويتحول إلى شخصيتين أو يكون ثلاثة وحتى اربعة اشخاص مع مجموعة من الزائرين الذين لا يعرفهم جيداً وقد يكون هذا الشىء غير اعتيادى للبعض أما عنده ، فهذا شىء لا يخرج عن كينونة الطبيعة ، وهو محوط من قدر اعمى خبره فى سنواته الأولى ، ولذا فقد اصبح الخوض به مسألة عادية تماماً مع نفسه وحتى مع الآخرين وكنت بالذات افتش معه عن أفكار جديدة نطرحها لتكون بديلاً لواقعه القلق الذى كنت احسه يتخبط به كتخبط الخيوط وهى داخل شرنقتها مع نفسها حينما تعبث بها الأيدى بدون روية ، وكنا نضحك على الكثير من الأشياء وقد تكون ضحكاتنا عالية يشترك بها معنا أكثر من شخص ولكنها دائماً تقع تحت طائلة صديقى عبد الودود الوهاب الذى كان يضحك معنا فقط ومن كل اعماقه التى كانت تبدو صافية ، هو الآن جار لى وبعد تلك السنوات ، وقد وجدته كما هو وحيداً وقد سلخ سنوات طويلة كأنها الدهر نفسه ، ثم وجدت نفسى أنا الآخر عجوزاً وكبيراً وضعيف الذاكرة .

لقد امتلك جارى وصديقى وحدة الإحساس بالأشياء من خلال رحلة التفرد مع النفس ، وقلت : إنه هو لم يتغير ، ولقد ازداد وحدة وازداد ألقا ، ورأيته مع نفسه ومع الصوت الذى يحاول أن يكون حوله ، ذلك المنساب من خلال المسافة القليلة المحددة برقعة الأرض وبسياج الحجر وآخر من الازهار والشتلات ، وبدأت استعذب ذلك الاستماع الليلى ، شىء من اغنية قديمة ، وشىء من موسيقى ، وصوته يعمل وهو يسعل وصوته مع الهمهمة ، وتلك كلها اجدها قاسية مع نفسه ويجدها هو مريحة وربما مفعمة بحالة من الأنس تعبيراً عن راحة شائخة يجد فيها دواء مع كأس من خمرة يتجرعها صدفاً ، وتلك هى صورة كل ليلة يكون فيها عبد الودو الوهاب مع جزء من حيوات ماضية تعيد إليه طعم الخمر وشيئاً من تصورات الأمس وخوفه وهواجسه وتلك رتابة اعتاد عليها ولم يستطع لها فكاكاً حتى اصبح اسيراً لها . وتلك هى جلسته المسائية مع نفسه وحيداً ومع مذياع كبير الحجم خشبى المظهر خشن الواجهة ، وحينها ينساب النغم بعد ساعات تكون حصة المقامات والأدوار والانغام المصاحبة المتفرقة التى تشير إلى عناء الأمس حصة البلوغ ولم اقتحم خلوة صديقى تلك ابداً ، ولم اتطفل عليه من خلال رغبتى فى المشاركة بعالم الكأس ذاك وصلته الحميمة بيننا كنت استمع إليه وبالحقيقة كنت استمع لتصوراته واوهامه وامنياته وحتى لآهاته ولواعجه ولأوجاعه من خلال انغام اغنياته التى يحبها وهى تتجسم فى صوت تألق الصوت المؤدى ثم احاول أن اجد لهذا كله منفساً فى نوع من الطرب الذى اعتادت نفسه ، وتلك بدايات من ليل تشرق اضواؤه بين جدران عالية فأجد من بعيد كل ضوء مشرق عبارة عن فانوس عتيق يختنق النور بالظلمة حوله فيجسد الأشباح ويرفع قاماتها إلا أن صوت الأغنيات القادمة يتمرد ويمرق حتى بين تلك الأستار والحواجز ليبدد تلك الرؤى المتخيلة والمحملة بالماضى ويزيح عنا ركام التصورات ، قد اجد العذر لصديقى العتيق ، قد أجد له المبرر ليكرر يومه ويعيده بكل مساء وأن ينظر إلى نفسه مساء كل يوم ، واعجبتنى فكرة الصديق الشيخ الذى يعاقر ابنه الحان ويجدها لا طعم لها ، وإنما فقط يضعها فى مصاف أدوية الأطباء وكنت اردد مع نفسى ؛ لقد صدق عبد الودود الوهاب مع نفسه ومعى على الأقل ، وتلك سلوته الكبرى منذ الأزل منذ أن كان انيقاً ضاحكاً وبعيداً عما يشده إلى وجع النفس وحتى مرحلة الخوف والتوجس وكتم للمشاعر عن الآخرين كما كان يقول ، أو لا يقول

واستعيد الزمن وكأنه ذلك الخيط الذى يأتى بيدى فما إن اسحبه قليلاً حتى يتحرك هامياً : إن ما سأستعيده معروف لدى تماماً وحتى الذى رويته لا يتعدى ذلك التصور الذى يدخل فى تكوين طفيف لا يغير شيئاً حتى من ابسط الأمور والمسلمات . فى اعتقادى أن الذى رويته هو جزء طفيف وحيوى من حياة صديقى الذى اصبح جارى بعد عشرين سنة على تعارفنا الأول ، أو على عملنا سوية .

لقد بدأت اراه الآن وعلى حقيقته ، ولست ذلك الذى يرى موظفاً متوجساً خائفاً فقط ، فقد عرفت الكثير : كان ذلك منذ عدة سنوات مضت حينما انتهى بناء بيته على قطعة ارض مجاورة لبيتى وكنت اتابع حركة البناء ببطئها الممل المعهود ، وكنت اعزو ذلك إلى عزوف صديقى القديم عن المتابعة وكنت ارى شقيقته عن بعد وخمنت بانها كثيرة الشبه بأخيها من حيث اللفتات والتوجس والحركة الخاصة كما عرفت بأنها تكره مخالطة الآخرين وتود أن تكون وحدها ، وقد عزوت هذا الأمر بعد ذلك إلى شىء غريزى يدخل فى عالم الوراثة وليس لحالة مكتسبة . ثم رأيت ذلك الصديق القديم فى أيام انتقاله ، رأيته بين الشارع والسياج وقد ازداد سمنة إلا أنه فقد أناقته القديمة وبدأ أمامى كشيىء مهمل ركنته الأيام إلى زاوية من زواياها المعشبة بالنسيان . لقد كان فى مظهره شىء يدعو إلى التأمل . فقد تشوش شعر رأسه وانسابت أو تطايرت منه الخصلات إلى جميع الجوانب ثم احاطت بقحف الرأس وانسدلت إلى شىء ابيض ، وكان وجهه المألوف لدىّ شيئاً جديداً حسبته أول مرة مليئاً بالخوف .

قلت فى سرّى : هكذا تأملنى صديقى القديم ، وهكذا تصورنى ، لقد شملنى التغيير والإهمال أيضاً وهذا شىء له حسابه عند سطوة الزمن وعند السيد عبد الودود الوهاب .

فلقد رأيته يتطلع إلى وجهى وإلى حركتى البطيئة وكنت أبادله نفس الإحساس المفعم بنظرات الاستغراب ثم بذلك الأمر الخاضع إلى حالة من حالات الأمر الواقع . وقد وجدته بطيئاً وأكثر حذراً حينما اشار إلى رجليه وإلى حركته المتسمة البطء نتيجة الألم وحينما احتضننى سمعته يردد نفس العبارات القديمة المؤكدة على حالة واحدة قوامها الصحة والجو والعموميات من الأشياء واحسست بخوفه القديم وكأنه يلف منه العظام بعد أن استقر عنده وفى خلايا جسده ، وكان يردد : واخيراً اصبحنا متجاورين .

وكنت سعيداً فى داخلى لوجود مثل هذا الرجل الهادىء قريباً منى ، ولا أدرى كيف حضرتنى أكثر من حالة من حالات المزاح معه فحاولت أن اسأله عن نفسه أو عن حالة الجو ، أو كيف هى السنوات التى مرت سريعاً ، وما هى تصوراته عن نفسه ، ثم والاهم كيف حاله مع الخمرة ، وهل كسر رتابة قنينة العرق الصغيرة ، وهل آل به الأمر إلى الزيادة أو إلى النقصان ، ثم قلت : سأعرف كل هذا منه بعد ذلك .



فالرجل يدخل داره لأول مرة ، وعليه أن يستريح ثم ماذا سيقول عنى ، ولم تمض ساعة على وجوده ، ثم بالى من ثرثار غير مهذب ، احاول نبش الماضى لأيام صديقى الشيخ بدون توجس ، أو بدون استئذان أو حتى بصفاقة ، ورأيته يـودعنى على أمـل أن يلتقى بى كثيراً .

بعد دقائق جاءنى صوته واضحاً عبر السياج الطابوقى :

ــ لم أصدق بأنى وجدتك . . أين أنت يا أخى ثم أن رجلّى لم تعدا تسعفاننى كالسابق ، عليك بزيارتى الآن .

قلت مؤكداً :

ــ سأكون عندك بعد دقائق علّى اصلاح حالى اولاً .

دخلت عليه البيت ، باحة واسعة ترابية ، ممرات من الأسمنت الملون ، كان ينتظرنى خارج غرفـة الاستقبال فـأقترحت عليـه أن نجلس فى الباحة ، نجلس على الأرض ونسند ظهرينا إلى الجدار ، ليكون الفضاء ، ورقعة السماء .

ــ سنجلس على الأرض ونسند ظهرينا إلى الجدار وبعد جلسـة استحضرنا فيها اوجاع الجسد وذكريات السنوات الماضية ، وجدت فى السيد عبد الودود تغييراً نحو دعة حياتية تكاد أن تكون متطابقة لتراكم سنوات العمر وحاجاتها ودوافعها وفعلها الأكيد فى تهشيم ما هو قوى فى داخل الفرد وتحويل ما هو ركيك إلى شيء لا وجود له وإنما تحوله إلى أثر ينبيء عن وجود لم يستطع أن يقاوم حالة الفناء والغـريزة المكتسبـة كـالخوف من مجهـول ، والشـك من مـوقف الآخرين ، والتصور الوهمى والرؤيـة المكبرة لـلأشياء فى الخيـال وجميعها يفعل كما تفعل الدودة الصغيرة داخل القصبة ، أو داخل الثمرة أو داخل الخشب الجاف .

لم نتحدث كثيراً ، فضلنا أن نكون فى عمق الهاجس الذى ينتاب كل واحد فينا تجاه الآخـر ، ولا يريـد أن يفصح عن افكـاره مرة واحدة ، ولم اكن فى عجلة من أمرى لكى اسأله عن كل الأشياء التى مرت فى حياتنا . وتصورت فى حياته اشياء كثيرة وكبيرة ، وكذلك كان تصوره ثم رأيته يقوم من مكانه ليدخل المطبخ وهو يردد :

دقيقة واحدة لاجلب سيجارة .

وقام وهو يترنح على قدمين ضعيفتين .

واحسست بأن جلستى تلك قد بـالغت بها ، فـأحسست كأننى داخل زجاجة ضيقة ، وان عظامى تكاد أن تتحطم فحاولت أن أمد رجلّى على الأرض ثم رأيته وهو يمسح فمه بيده ، وحينما اقترب منى كانت رائحة الخمرة تنبعث منه ، هل تمكنت منه الخمـرة كثيراً ؟ تركت الأمر على لسانى ولم اقله خوفاً على مشاعرى ، ثم رأيته يردد :

ــ احتسى خمرتى وحيداً مساء كل يوم ، وأنت ؟

مثل هذه الأسئلة وغيرها من الأفكار كانت تشدنى لصديقى البعيد القريب ولوقائع واحداث ماضية كان فيها رجلاً مرحاً أو مازحاً أو متلبساً بخوف غريزى يضعه فى ذهنه ويتصوره فى داخله ، أو كان رجلاً حكيماً أكثر حكمة من أى إنسان آخر وأكثر فهماً من آخرين كانوا قد اصيبوا بداء تحليل الأمور واتهام الآخرين بصفات تخيفهم فعلاً لكونيهم عاشوا فى مـرحلتين سيـاسيتين ، المرحلة الملكية ، وأخرى الجمهوريـة وما حصـل بينهما من وقـائع هى بمثـابة العلل المرضية التى تحط بدون هاجس . ووجدته فى حيـاته المـاضية قـد تحولت به الأمور إلى مهادنة مع النفس ، فهو يرضى بكل شيء يقال أمامه إلا امر الخمرة المغشوشة . ووجدته يعشق وجوده معها وقد افرد إليها حياته ومنحها جانباً فريداً من خياله حتى اضاف إليها نكهته الخمار الذى يجد فى ليلة حالة انس فريـدة مع حـالة السكـر التى ينشدها ، ثم سمعت بأنه مع آخرين ومع الخمرة بالذات يتحدث وتحل عقدة لسانه وعرفت ما للخمرة من فوائد ومضار واحسست بصديقى وفى تلك الفترة بالذات كم كان يعانى من وحدته وفراغ روحه ، ورأيته بعد ذلك ينصـرف إلى نفسه بعيـداً عن مصاحبـة الآخرين وحاولت أن اسأله عن احواله فكان جوابه «الوحـدة مع النفس افضل وأن الخمر تفشل الإنسان مع الآخرين وتظهره متهوراً لا على حقيقته » .

وحينما أردت أن أقول لـه «ربما الخمـرة تظهـر الشيء الحقيقى الكامن» تراجعت وتركت الأمر على طرف لسانى ولم أقل ذلك خوفاً على مشاعر صديقى .

ومنذ تلك السنوات البعيدة الطويلة بدأ يعيش لذاته ولنفسه . يحتسى خمرته مساء ويتسلق السلم المفضى إلى السطح ليـلاً ليلقى بنفسه تحت قبة السماء ويبقى فاتحاً عينيه محتسباً باحثاً ربما عن نجم مر سريعاً أو عن شيء يعكر ظلمة الليل تماماً لحالة البحث تلك التى يجدها احياناً عند طائر ضال يمر صارخاً فى ظلمة الليل ضارباً الهواء الأسود بجناحين واهنين متعبين على غير هدى .

وفى الصباح ينطوى على سره الليلى ويتحول رجلاً يبحث عن شيء يعمله فـلا يجد إلا الأرض التى تحيط بـالبيت الرمليـة الهشة فيتناول ادوات حفر بسيطة هى بالأساس معدة لتسوية وحفر باطن السواقى فيجلس على الأرض ويقتعد الرمل المندى ويـروح مغيراً ما يشاء من شتلات صغيرة ، ومن فتحات للمياه ثم يرقب كل شيء صامتاً .

لقد سلبه الكبر متعة المشى ومتعة رؤية الأشياء الأخرى وقد عرف هذا منذ وقت طويل وكان يعلل الأمر بأنه شاهد كثيراً ، أو كل الأشياء تبقى متشابهة وإن تغيرت فى جوهرها . وترك ملابسه التى كان يفخر بها واكتفى بثوب النوم ينتقل به داخل باحة الحديقة وثوبه ملتصق على بشرة جلده الأسمر الوردى كثيف الشعر ، وبدت به أو بدا بها لا فرق لكأنـه جاء إلى هـذا العالم وهـو بهذا الثـوب وهذه

الصورة التى لا تضيف شيئاً للآخرين عند مرآهـا ولا تضيف إليه سوى ستر بقية من جسد مهمل .

كنت أقول مع نفسى : «لقد تعطلت قدرة الرجل وتحولت حركته إلى حركة موضعية ، فهو لا يمتلك شيئاً بيديه سـوى مجموعـة من أوهام يحيك منها احداثاً لها مساس بذلك الماضى الذى عرفه وعرفته أنا أو ذلك الذى لا أعرفه وهو الجزء الأكبر والأعظم من حياته .

الصورة التى بدأت انظر إلى جوانبها هى صورتى أنا أيضاً تلك الملتصقة فى كل واجهة اراها واحدد موقفى بشأنها واقول :

«إن صورة صديقى عبد الودود الوهاب هى صـورتى أنا وقـد تحولت إلى شىء من غبار ركنته السنوات وستنال منى تلك الأرض وهذه الأدوات المبسطة للحفر .

وبدأت اعود صديقى والتقى معه ، وتدخل تصـوراتنا فى نمط واحد ، وقد احس بأن أكثر الأشياء التى ننال منها بمغالاة أو بحرية نكون دائماً تجاهها على خطأ ، عند ذاك لا اتصور أن أعيد كل شىء إلى نصابه أو أناقشه وإنما أحاول أن اتركه كـما هو . وتلك هى تفصيلات يومية عادية جداً : كيف نشرت أو نحتسى خمرتنا ، كيف نمام كيف يواجه الجيل الجديد المرأة ، لماذا لا يختلط صـديقى منذ ازمان مع اصدقائه القدامى ، ولماذا تركتهم وكنت اريد منه أن يقول كل شىء أمامى ولكنى فى كل مرة كنت اصطدم بسكوته ولا أجد منه سوى الحديث عن خمرته التى يجدها انيسة إلى روحه .

مرة ذكر لى بأنه التقى مع كثيرين فكان يضعهم فى اماكنهم بعد عدة كؤوس قال لبعضهم أنتم منافقون ، وقال للبعض الآخر انتم تكنزون المال ؛ وقال للآخرين ، انتم بخلاء ، ثم يعود لى ويتطلع بوجهى ، الخمرة تفقد الأصدقاء .

وكان يتحدث عن تجربة حقيقية ، وبذا فـإن خلوة النفس لها ما يبررها هكذا بدأت اعى الأشياء من جديد فكانت تصوراته هى تصوارتى حتى تحولت إلى علاج ناجح لنفسى إنها رؤية معمقة بلون مغبر كالتراب وتساوت أمام ناظرينا الوردة الملونة التى نجـدها فى الحديقة متبرعمة فوق نبته خضراء وحفنة من تراب كنا نملأ كفينا بها ، وبدأنا نعبث أول الأمر وتحوّل العبث إلى حالة يومية يدخل فيها الجد بالهزل .

هذه المكتشفات الجديدة والتى يستطيع الإنسان أن يبنى نفسه تجاهها أى يحصنها هى حالات تصيب الشخص الذى عاد طفلاً بعد أن مرت به تجربة ناقصة . وصديقى وأنا حالة جديدة مهما بعدت بى التصورات ومهما حاولت أن أجد له المبررات ورأيته بشكل جديد ولا علاقة لتصرفات الماضى بوجوده الآن وإنما هو إنسان آخر ليست له تلك الهواجس لقد نسيها تماماً إذ هو الآن بلا احلام وأمنيات هكذا خمنت وسيكون انقطاعه عن العالم مشروعاً نتيجة نسيانه كل شىء ، وبدأنا نجلس سوية بعد أن كنت متردداً لمرفقى بخوفه القديم وكثرة هـواجسه ، وصـار لتصرفـاتى طعمها المستطـاب بـدأت اتـوسـد الأرض ، فوق بساط من الصوف اضعه تحتى واضع حاجياتى القليلة حولى واقول : هـذه هى مستلزماتى دلـة القهوة ومـذياع صغـير وفناجين وعدة علب من سجاير مختلفة وموقد نار غازى وعدة وسائد اغطيتها من الصوف ، تماماً كنت اضع نفسى بمواصلة الطريق فى غرفة مطلة على حركة العابرين ، وكذلك يفعل صديقى ، وفى كل مرة كنت اذهب إليه واقوده لكى نجلس سوية نسكت ثم نتحدث ونسكت ثم ندخل فى تفاصيل سحبهـا الماضى إليـه واختفى بها ، وندور دورة طويلة ثم نعود إلى مجلسينا المفضلين فى المسـاء حيث ندور مع الأخبار الليلية ومع موسيقى الشعوب ، ومع اغنيات بعيدة نسمعها من محطات العالم ونحس بكل صوت ونحتسى ما نشاء وأن كنا متباعدين يفصل بيننا جدار وسياج ثم جدار وحينها أقوم لاستمع إلى وجود صديقى ليلاً احس بكل الفة حينها اجده وقد استعـذب اصوات قراء الأدوار القديمة والمقامات العراقية العتيقة واقول : إنه الآن يرتاد حانات بغداد العتيقة ببذلته الأنيقة ورباط رقبتـه المميز ولا شىء يخطر على باله ، لا منغصات ، ولا خوف من صفات ، ووجدت نفسى تنساق إلى شىء يشبه ذلك الذى يشده إلى الحاضر ويمنحه لذة البقاء .

العادة التى كانت تلازمنى فى معاقرة الخمرة تمكنت منى كنت بعيداً عن اضواء صديقى عبد الودود . إذ كنت ارتـاد الحانـات والتقى ببعض الأصدقاء بعد الظهر واعود لبيتى وقت الغروب ، افتح ظلفة النافذة المطلة على الحديقة لاشم عبق الغروب ولاستمع لوشوشـة العصافير وهى تـأوى لأوكارهـا ، وفى الحقيقة كنت استمـع لعالم صديقى العتيق ، ذاك الصوت المنبعث من سماء الحلم ومن ظلمات الماضى ومن قوقعة الجسد وانكماشه ، ومن منطلق عتيق بدأ يشدنى بعد أن استكانت روح صديقى رغم تحوله الذى وجدته ، ورغم انسيابية طبائعى وتدرجها مع تكاثف وتراكم سنوات العمر وبوادر الشيخوخة عندى ، وفى الحقيقة كنت استمع لصوت الشيخـوخة مرنم بزجاجة كأس بلور منغم بصوت شائخ يحمل عذوبة الراحة حيث لاراحة لشيخ وهو يقظ أمام اوجاع الجسد يتعذب ويتحـرق بشعور من يقف على اعتاب السقوط فى ظلمات لا قرارة لها .

كنت افتح النافذة واحمل بين يدىّ دافعين عذوبة الهواء وحاجتى إليه ثم استماعى لصوت صديقى لأصداء تكويناته وتحضيراته لسهرة ليلية لا يكاد يصحو منها ابداً .

وبدأت اترصد ذلك العالم الصغير الذى تحكمه العادة وتركت سجيتى فى ارتياد الحانه مع اصـدقائى وفضلت الجلوس إلى مـائدة الخمرة وحدى مساء كل يوم بعد أن اضع الأشياء فى مكانها المعتاد ، ثم ابدأ مع نفسى أولاً مع الأصوات التى احبها ثانياً ، مرة واحدة استمعت لما يفعله صديقى فوجدته شديد الانضباط بسلوكه اليومى الذى يحاول فيـه أن يستجمع افكـاره من قرار المـاضى وشـديـد الاخلاص لجلسته مردداً : «تلك هى رغباتنا ابتدأت مع قنينة من جام وهى شىء صغير ولم تكبر وإنما عادت بعد دورة خائبة وكلها جام فى جام مغبر عبث ما بداخله أنامل خالية من الإحسـاس بالـذوق والجمال ، والذى فى اذهاننا عن ابنة العنب وكؤوسها اصـطنعناه اصطناعاً اورددناه كما يردد البعض الكلمات» .

لقد عرفت صديقى عبد الودود الوهاب بعد أن كانت حياته لغزاً وما ادرانا بأنه قد وضع كل شىء فى يد واطلق اليد الأخرى فى الهواء وقال لنا احزدوا فزروا اين اللغز ؟

فى الليالى المعتادة كانت تنبعث انغام موسيقية متعددة من بيتين ، أو من زاويتين ، والمار من هناك يكاد أن يدرك ما يجول فى فكرى هذين الكائنين شمعتان تضيئان المكان أكـثر من انارة وجـه واحد مشـدود لألفة هـل هى حقيقة الإنسـان وظله ، أو حقيقـة النفس الواحدة المتوهجة بالحلم السادرة بالفكر من خـلال ذاتها الكـامنة داخل سجن الجسد الواحد .

إن الظلين يتساويان فى ظل واحد وكل منهما يطبق على الأصل ، إذ يحتويان الصورة الواحدة المحتوية على تواتر الفكر وشذراتـه ، عندها لم يكن فى ذات المكان سوى شخص واحد ، ولم تكن هناك فى البعيد أكثر من شاهدة من حجر لا تتناول من الكلمات إلا قليلها .

قصة مترجمة

« آيريس » أو زهرة السوسن

قصة هرمان هسه

ترجمة فؤاد كامل

اعتاد « آنسلم » وهو فى ربيع طفولته أن يرتع ويلعب فى الحديقة الخضراء . وكانت إحدى زهور أمه وتدعى « السَّوْسنة حاملة السيف » هى الزهرة الأثيرة عنده . . فكان يضغط بوجنته على أوراقها الطويلة الزاهية الإخضرار ، ويلمس أطرافها الحادة بأنامل تلتمس الكشف ، ويَنْشُق بعمق أريج أكمامها الرائعة الكبيرة ، ويطيل إليها التأمل لحظات إثر لحظات . وفى الداخل ، كانت ترتفع من قاع الزهرة الأزرق الشاحب صفوف طويلة من الأصابع الصفراء ، وبين هذه الصفوف يمتد معبر لامع يتوغل فى الأعماق ويصل إلى الكمِّ وإلى السر الأزرق العميق الذى تضمره الزهرة . كان يحب هذه الزهرة حبا جما ، وكان الكشف عن خباياها هو لعبته المفضلة . وفى بعض الأحيان ، كانت أعضاؤها الرقيقة المستقيمة الصفراء تتراءى له وكأنها سياج ذهبى فى حديقة مَلِك ؛ ويراها تارة أخرى صفا مزدوجا من أشجار الأحلام الفاتنة التى لم تمسها الأنسام ، وبينها يمتد ذلك المعبر الحية البراقة المتشابكة ، الرقيقة كخيوط من زجاج ؛ وهناك فى الخلف ، يفغر الكهف فاها واسعا ، والممر الممتد بين الأشجار الذهبية يضيع فى العمق اللامتناهى لهوات لا يدركها الخيال ، وثمة قبة بنفسجية تنحنى فى جلال ملكيٍّ فوقها ، وتلقى ظلالا نحيلة سحرية على تلك الأعجوبة الصامتة المُرْتَقِبة . كان آنسلم يعلم أن هذا هو ثغر الزهرة ، وأن وراء هذا البهاء الأصفر المترف الذى تتحلى به الهوة الزرقاء ، هنالك يحيا قلبها وأفكارها ، وعبر ذلك الممر اللامع الجميل بعروقه الزجاجية تجرى أنفاسها وأحلامها غدواً ورواحا .

وإلى جانب الزهرة الطويلة كانت تنبثق براعم أصغر لم تتفتح أكمامها بعد ؛ وهى تستوى على سوق متينة مكتنزة العصارة فى كئوس صغيرة ذات بشرة بنية ضاربة إلى الاصفرار ، ومنها تشق النوارات الجديدة طريقها صاعدة فى صمت وعنفوان ، ملفوفة بإحكام فى أوراق خضراء وبنفسجية قاتمة ، بيد أن البنفسج الداكن الجديد ، متنصبا ملفوفا بعناية ، يطل من نقاط رقيقة ، بل إن هذه البتلات الصغيرة الملفوفة بإحكام تكشف عن شبكة من العروق ومن مئات العلامات الخفية .

وفى الصباح ، عندما يغادر المنزل ، نَشِطاً بعد أن أخذ قسطه الوافر من النوم والأحلام والعوالم الغريبة ، هنالك تقف الحديقة فى انتظاره ، دائمة التجدد والتغير ، فحيث كانت هناك بالأمس نوارة زرقاء متماسكة ملفوفة بإحكام تطل من غمدها الأخضر ، تتدلى الآن نحيلة زرقاء كالهواء بتلة صغيرة ذات لسانٍ وشَفَةٍ ، تبحث جاهدة عن الشكل المنحنى الذى طالما حلمت به . وفى آخر القاع حيث ما فتئت مشتبكة فى صراع صامت مع غمدها ، كان نماؤها الأصفر الرقيق فى مرحلة الإعداد ، ذلك المعبر اللامع المعروق ، وتلك الهاوية العطرة القصيَّة فى أغوار الروح . وربما تفتحت فى أوائل الظهيرة ، أو لعلها تفتح فى المساء تلك الخيمة الحريرية الزرقاء القائمة فوق الغابة الذهبية ، ومن الهاوية السحرية تتردد فى أنفاسها الصامتة أحلامها الأولى ، وأفكارها ، وأغانيها .

وجاء يوم امتلأت فيه الحشائش بالزهور الزرقاء الشبيهة بالأجراس . . جاء يوم انبعثت فيه بغتة أصوات جديدة ، وأريجٌ جديد ، وفوق الأوراق التى أضفت عليها الشمس حمرة داكنة ، تدلت وردة الشاى الأولى ، ناعمة ذهبية الإحمرار . وجاء يوم اختفت فيه أزهار السوسن حاملة السيوف . . ذهبت جميعا فلم يعد لها أثر ؛ ولم تعد هناك مسالك ذات أسيجة ذهبية تفضى فى رقة إلى أسرار الأعماق العاطرة ، وإنما انتصبت الأوراق الحادة الباردة متصلبة معادية . بيد أن ثمار التوت الحمراء كانت تنضج فى الآجام ، وفوق أزهار النجيمات أخذت تطوف فى مرح وانطلاق فراشات جديدة لم يسمع أحد منها من قبل .

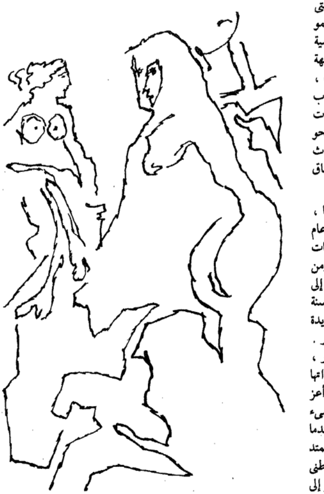
وتحدث آنسلم إلى الفراشات وإلى الحصى ، وعقد صداقات مع الخنافس والسحالى ، وكانت الطيور تروى له حكايات عن الطيور ، وكانت نباتات السرخس تكشف له عن مخازنها من البذور البنية المختبئة تحت سقف مخزنها العملاق ، وأما شظايا الزجاج الأخضر والبللورى التى تلتقط أشعة الشمس ، فكانت تتحول بالنسبة إليه إلى قصور وجنَّاتٍ ، وحجرات تحتوى على كنوز متلألئة . وعندما تختفى الزنابق . تزدهر أزهار « أبو خنجر » ، وعندما تصوّح زهور الشاى ، تتحول أزهار العلّيق إلى اللون البنى . الأشياء جميعا تتبادل الأماكن ، وهناك دائما ما يذهب ، ودائما ما يجىء ، تختفى لتأتى مرة أخرى فى موسمها ، وحتى فى تلك الأيام الرائعة المخيفة ، حين تصفر الريح الباردة خلال غابة الصنوبر ، وحين ينبعث حفيف الأوراق المتساقطة متهالكا ميِّتا فى الحديقة

كلها ، حينذاك تأتى أغنية أخرى ، تجربة جديدة ، حكاية . . حتى يبدأ كل شىء مرة أخرى ، فيسقط الجليد خارج النوافذ ، وتنمو غابات النخيل على الأحواض ، ويحلق ملائكة يحملون أجراسا فضية عندما يأتى المساء ، ويفوح من القاعة والحاصل أريج الفاكهة المجففة . . إن الصداقة والثقة لا يخونان أبدا فى هذا العالم الطيب ، وعندما تتألق أزهار العشب على غير توقع بجانب أوراق اللبلاب السد ، يبدو وكأنها كانت هناك طيلة الوقت . . حتى يحدث ذات يوم ، لم يتوقعه أحد على الاطلاق . ومع ذلك يحدث دائما على النحو الذى ينبغى عليه أن يحدث به ، ويلقى دائما الترحيب نفسه ، يحدث ذات يوم أن يطل أول برعم مدبب مائل إلى الزرقة من ساق « السوسنة حاملة السيف » مرة أخرى .

وكان كل شىء جميلا فى عينىْ « آنسلم » . . كل شىء بديعا ، ودودا ، مألوفا ، بيد أن أوج لحظات السحر والنعمة يأتى كل عام لحظة ظهور أول « سوسنة حاملة السيف » . ففى لحظة من لحظات طفولته المبكرة ، قرأ فى كأسها كتابَ العجائب لأول مرة ، ومن شذاها ، وزرقتها المتحولة المتبدلة صدرت إليه نداءات تدعوه إلى العالم الرحيب ، وفيها وجد مفتاحه . وهكذا رافقته « السوسنة حاملة السَيف » خلال أعوام البراءة كلها . وكانت تبدو له جديدة مع كل صيف جديد ، فتزداد ثراءً بما تنطوى عليه من سر وتأثير . هناك أزهار أخرى لها ثغور ، وبعضها ينشر الأريج والأفكار ، وبعضها الآخر يغرى النحل والخنافس بالدخول إلى حجراتها الصغيرة الحلوة ؛ غير أن السوسنة الزرقاء كانت بالنسبة للصبى أعز وأهم من أية زهرة أخرى . . فقد كانت له رمز ومثل على كل شىء يستحق التأمل والاعجاب . وعندما كان يحدق فى قدحها ، وعندما يدع أفكاره فى هذا الاستغراق تتابع ذلك المعبر الحالم المتألق الممتد من المكان المعشو شب الأصفر العجيب متجها صوب الشفق الباطنى للزهرة ، كانت روحه تنفذ عبر البوابة التى يتحول عندها الظاهر إلى مفارقة ، والرؤية إلى وهم . وفى الليل أيضا كان يحلم أحيانا بهذا القَدَح المزهر ، فكان يراه ينفتح أمامه على نحو سحرى ، كما تنفتح بوابة قصر فى الجنة ، فيجتازها ممتطيا صهوة جواد ، أو طائرا على أجنحة البجع ، ويطير معه العالم كله ويركب وينزلق فى لطف مشدودا بالسحر صوب الهاوية الفاتنة ، حيث تجد كلُ أمنية تحققها ، وحيث يَصْدُق كل تلميح .

كل ظاهرة على الأرض ليست سوى استعارة ، وكل استعارة عبارة عن بوابة مفتوحة يمكن أن يجتازها الروح ـ إن كانت على استعداد ـ إلى باطن العالم ، حيث أكون أنا وأنت ، والليل والنهار ، شيئا واحدا . وإلى هذه البوابة المفتوحة ، يأتى الانسان أثناء حياته ، ويصادفها هنا أو هناك فى طريقه ؛ وما من إنسان إلا وقد خطر له ذات مرة أن كل ما هو مرئى لا يعدو أن يكون استعارة ، ووراء هذه الاستعارة تحيا الروح ، والحياة الأبدية . ومن المؤكد أن قلة من الناس هم الذين يجتازون هذه البوابة ، وينصرفون عن وهمهم الجميل لقاء الواقع الذى يتصورونه كامنا فى الداخل .

وهكذا كان كأس السوسنة بالنسبة لآنسلم هو ذلك السؤال المفتوح غير المنطوق الذى تسعى إليه روحه جاهدة فى توقع متزايد بحثا عن إجابة شافية . بيد أن تعدد الأشياء الفاتن كان يصرفه عن هذا مرة بعد أخرى ، فى حديثه وألعابه مع الزجاج والحجارة ، ومع الجذور ، والأجام ، والحيوانات ، ومع كل ما يحتويه عالمه من ألوان الحضور الودود . وطالما استغرقه التأمل العميق لنفسه ، فكان يجلس مغمض العينين غارقا فى أعاجيب جسده ، شاعرا حين يبتلع



أو يغنى أو يتنفس ـ بأحاسيس غريبة ودوافع وإيحاءات فى فمه وحَلْقه ، متحسسا هنا أيضا السبيل والبوابة حيث يمكن أن تذهب روح إلى روح . ولاحظ فى اندهاش الأشكال الملونة الحافلة بالمعانى والتى تتبدىَّ له خارجة من تلك الظلمة القرمزية عندما يغمض عينيه . . نُقَط ، وأنصاف دوائر زرقاء أو حمراء قاتمة تتخللها خطوط زجاجية فاتحة . وفى بعض الأحيان ، كان يدرك فى وثبة مباغتة سعيدة مئات الصلات الدقيقة بين العين والأذن ، بين الشم والذوق ؛ وكان يشعر خلال لحظات عابرة جميلة أن النغمات والأصوات وحروف الأبجدية ترتبط وتتشابه مع الأحمر والأزرق ، ومع الجامد واللين ؛ أو قد يتعجب حين يشم نباتا معينا ، أو ألواح اللحاء الأخضر ، كيف يرتبط الشم بالذوق ارتباطا وثيقا ، وكيف يتداخل أحدهما فى الآخر ليصبحا شيئا واحدا .

الأطفال جميعا يشعرون بهذا ، وإن لم يكن ذلك بنفس هذه الشدة والرهافة ، وكثير منهم يفارقهم هذا الشعور وكأنه لم يوجد ابدا ، حتى قبل أن يتعلموا حروفهم الأولى . وبعضهم يحتفظ بسر الطفولة زمنا طويلا ، وتبقى معهم اثارة منها وصدى لها حتى تشيب رؤوسهم وينال النَصَبُ منهم كل منال . والأطفال جميعا . طالما ظلوا داخل هذا السر يشغل أرواحَهم هذا الشىء الهام الفريد بلا انقطاع ، أعنى انشغالهم بأنفسهم وصلتهم بالعالم الخارجى التى تتسم بالمفارقة . والباحثون والحكماء يعودون إلى هذا الشاغل فى أعوام نضجهم ؛ بيد أن معظم الناس ينسون إلى الأبد ويهجرون فى وقت مبكر هذا العالم الباطنى وأهميته الحقة ، وتراهم يتخبطون طيلة حياتهم فى متاهة الشهوات والهموم والأهداف المتعددة الألوان ،

وهى شهوات وهموم وأهداف لا مكان لأى منها فى أعمق أعماق وجودهم الباطنى ، ولا يؤدى أى منها مرة أخرى إلى ذلك الوجود الباطنى ، أو يعود بهم إلى الوطن .

وفى خلال طفولة آنسلم ، كانت شهور الصيف والخريف تأتى وتذهب فى هدوء فى زهور السندروب ، والنباتات المتسلقة ، والبنفسج والزنابق والسوسن والورود تزدهر ثم تذبل ، جميلةً يانعة كعهدها دائما وأبدا . وكان يعيش معها ؛ والزهر والطير ، والشجر والغدير ينصتون إليه ، وقد حمل حروفه المكتوبة الأولى ، وهموم صداقته الأولى إلى الحديقة ، إلى أمه . وإلى الأحجار المتعددة الألوان التى تحيط بالأحواض .

وأتى ربيع ، لم يكن يشبه فى شىء فصول الربيع السابقة ؛ وعاد الشحرور إلى الغناء . ولكن لم يكن هذا هو غناؤه القديم ، وأزهرت السوسنة الزرقاء ، فلم تنطلق منها أية أحلام أو حكايات خرافية . . منها أو من الممر المسوَّر بالذهب فى كأسها . وكانت ثمار الفراولة المختبئة تضحك بين الظلال الخضراء ، والفراشات تتعثر فى رشاقة فوق الزهور ، غير أن شيئا لم يكن كما كان من قبل دائما . . لقد أصبحت للصبى اهتمامات أخرى ، وكان دائم الخلاف مع والدته ؛ ولم يكن يدرى هو نفسه سبب المتاعب ، أو لماذا يتألم على هذا النحو ، ولماذا يضيق دائما بشىء ما . كل ما رآه هو أن العالم قد تغير ، وأن صداقات الأزمنة السابقة قد ولَّت وتركته وحيدا .

وهكذا انقضى عام ، يتلوه عام آخر ، ولم يعد آنسلم طفلا . والأحجار الملونة التى تحيط بأحواض الزهور كانت تبعث السأم إلى نفسه ، والزهور نفسها أضحت صامتة ، والخنافس احتفظ بها فى علبة ، مرشوقة بالدبابيس ؛ لقد جفَّت الأفراح القديمة وصوَّحت ، وانعطفت روحه فى الطريق الصعب الطويل .

وفى فورة شديدة شق الشاب طريقه فى الحياة التى خيلّ إليه أنها لم تبدأ إلا الآن . أما عالم الاستعارة فقد نسفه من ذاكرته ، ونسيه تماما ، وهذه رغبات جديدة ومسالك جديدة تمد له حبال الاغراء . . وما برحت هالة الطفولة تحوم حوله . بعينيه الزرقاوين . وشعره الناعم المسترسل ، ولكنه كان يثور إذا ذكرّ بها ، ولهذا قصَّ شعره ، واصطنع هيئة يبدو فيها مقتحما خشنا على قدر الامكان . وفى سنوات الدراسة الثانوية المزعجة ، شق طريقه كالعاصفة لا يستطيع أحد أن يتنبأ بتصرفاته مقدَّما ، فأحيانا يكون الطالب المُجد والصديق المخلص ، وأحيانا أخرى ينطوى على نفسه وحيدا منعزلا ؛ وهو يدفن نفسه فى الكتب حتى ساعة متأخرة من الليل ، تارة وهو وحشى المزاج صاخب عربيد تارة أخرى . وكان لابد أن يعيش فى المدرسة بعيداً عن المنزل ، فكان لا يراه إلا فى مناسبات قصيرة عندما يأتى لزيارة أمه . وكان قد طرأ عليه تغيرٌ كبير ، فطالت قامته ، وتأنق هندامه ، وكان يصحب معه الأصدقاء أو الكتب ، التى كانت تختلف فى كل مرة ؛ فإذا تمشى خلال الحديقة القديمة ، كانت تبدو لنظرته الحائرة ضئيلة صامتة . . ولم يعد يقرأ حكايات فى عروق الأحجار والأوراق المتعددة الألوان ، كما لم يعد يرى الإله والأبدية مستقرين فى مستودع السر الأزرق لزهرة السوسن .

التحق آنسلم بالمدرسة الثانوية ، ثم بالكلية ؛ وجاء إلى البيت بقلنسوة حمراء ، ثم تلتها واحدة صفراء ، وشعيرات خفاف فوق شفته العليا ، ثم بلحية صغيرة . وكان يحمل معه كتبا بلغات أجنبية ، وذات مرة أحضر معه كلبا . وفى جيب سترته الداخلى كان يضع أحيانا قصائد سرية ، وأقوال الحكماء القدماء ، أو صورا لفتيات جميلات ، وخطابات منهن . وعاد مرات من رحلات إلى بلاد بعيدة ، ومن أسفار بحرية على سفن كبيرة . ورجع ثانية بعد



أن أصبح مدرسا شابا يضع قبعة سوداء على رأسه ، ويرتدى قفازين داكنين ، وكان جيرانه القدماء يلمسون أطراف قبعاتهم تحيةً له ، ويدعونه بالأستاذ وإن لم يبلغ بعد هذه المرتبة . وجاء مرة أخرى يرتدى ثيابا سوداء ويسير نحيلا حزينا وراء العربة البطيئة التى ترقد فيها أمه فى كفن مغطى بالزهور . ولم يعد بعد ذلك إلا نادرا .

وفى العاصمة حيث أصبح « آنسلم » مدرسا ذا سمعة أكاديمية رفيعة ، كان مسلكه لا يخالف مسلك أهل الدنيا فى شىء . فكان يرتدى قبعة أنيقة ، وسترة ، وكان جادا أو ألمعيا حسب ما تقتضى الظروف ، ويراقب العالم بعينين يقظتين ، يشوبهما شىء من التعب ؛ كان سيدا مهذبا وضليعا فى تخصصه كما أراد أن يكون . بيد أن الأمور تحولت بالنسبة إليه تحولا جديدا ، كما حدث له فى نهاية طفولته . فقد أحس فجأة أن أعواما طويلة قد انقضت وتركته قائما فى وحدة عجيبة ، لا ترضيه طريقة فى الحياة اشتاق إليها دائما . لم يشعر بالسعادة الحقة من كونه أستاذا ، ولم يكن مما يشبع نفسه أن يحييه المواطنون والطلبة باحترام . . كان هذا كله شيئا مبتذلا باليا . وأصبحت السعادة مرة أخرى شيئا بعيدا فى المستقبل ، والطريق يلوح له الآن حارا مغبراً محفوفا بالمكاره .

وفى ذلك الحين ، كان آنسلم يتردد كثيرا على بيت صديق له أخت يراها « آنسلم » على شىء من الجاذبية . وكان قد كفَّ عن الجرى وراء الوجوه الجميلة ؛ ومن هذه الناحية أيضا كان قد تغير ، فهو يشعر أن سعادته ينبغى أن تكون على نحو خاص ، ولا ينبغى أن يتوقعها وراء كل نافذة . وكانت أخت صديقه قد وقعت من نفسه موقعا حسنا ، وكثيرا ما خَطَر له أن يحبها حبا صادقا . ولكنها كانت فتاة غريبة الأطوار ، فكل حركة تأتى بها ، وكل كلمة تبدر منها كانت تحمل طابعها الخاص وشخصيتها المميزة ، ولم يكن من السهل دائما أن يتناغم المرء مع إيقاع تصرفاتها . وفى الأمسيات ، عندما كان آنسلم يذرع بيته الموحش جيئة وذهابا ، منصتا فى تأمل إلى وقع خطواته التى يتردد صداها فى الحجرات الخاوية ، كان يناضل فى نفسه نضالا شديدا من أجل هذه المرأة . . فقد كانت أكبر سنا من المرأة التى يود أن تكون زوجا له . وكانت متقلبة المزاج بحيث يصعب عليه أن يعيش معها وأن يواصل طموحاته الأكاديمية التى لم تكن تتعاطف معها على الاطلاق . كما أنها لم تكن متينة البنيان أو موفورة الصحة ، ولا يستطيع على الأخص أن تتحمل الحفلات والصحبة فى يسر ؛ وقد آثرت أن تعيش حياةً هادئة وحيدة بين الزهور والموسيقى والكتب ، وتركت العالم يسير على هواه ، أو يأتى إليها إذا لم يجد عن ذلك محيصا . وأحيانا ، كانت حساسيتها من الرهافة بحيث إذا جرح مشاعرها شىء غريب ، انفجرت باكية بدموع غزار . ثم لا تلبث أن تتوهج بعد ذلك بسعادة صامتة خفية ، فكان من يراها فى هذه الأحوال المتقلبة ، يدرك مدى الصعوبة التى يجدها المرء إذا أراد أن يعطى شيئا لهذه المرأة الغريبة الفاتنة ، أو أن يعنى شيئا بالنسبة إليها . وكان آنسلم يعتقد أحيانا أنها تحبه ، ولكنها كانت تبدو أحيانا أخرى أنها لا تحب أحدا ، وإنما هى تعامل الجميع فى لطف ومودة ، وأنها لا تريد إلا أن يدعها الناس فى سلام . بيد أنه كان يطلب من الحياة شيئا مختلفا كل الاختلاف ، وإذا كان لابد له من أن يتزوج ، فينبغى أن تشيع الحياة والإثارة والحفاوة فى بيته .

قال لها : « آيريس ، آيريس العزيزة . . لو أن الحياة كانت مختلفة فى ترتيبها ! ولو لم يوجد شىء إلا عالمك البديع اللطيف من الزهور والأفكار والموسيقى ، إذن لما تمنيتُ أنا أيضا سوى أن أقضى حياتى كلها معك ، وأن استمع إلى قصصك ، وأشاطرك أفكارك . . إنٍ اسمك نفسه يطربنى . إن آيريس اسم رائع ، ولا أدرى بما يذكٍّرنى . »

قالت : « ولكنك تعلم أن الزهور الزرقاء والصفراء حاملة السيف يُطلق عليها هذا الأسم . »

أجاب فى شىء من عدم الارتياح : « أجل ، أنا أعلمه جيدا ، وهذا جميل فى حد ذاته . ولكن عندما أنطق اسمك يبدو لى دائما أنه يذكرنى بشىء سواه ، لا أدرى ما هو ، وكأنه يرتبط بذكريات بعيدة مهمة شديدة العمق ، ومع ذلك لا أدرى ماذا تكون ، ولا أستطيع الكشف عنها . »

وابتسمت له آيريس وهى تراه واقفا فى حيرة يمسح جبينه بيده . وقالت له بصوتها الخفيف الذى يشبه صوت الطائر : « أنا أشعر دائما بهذا الشعور نفسه كلما تنشقت زهرة . فقلبى يشعر وكأنما يرتبط بأريجها ذكرى شىء تام الجمال ونفيس ، شىء ظل فى حوزتى زمنا طويلا ، ولكنى فقدته . وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للموسيقى ، وأحيانا بالنسبة لقصائد الشعر - إذ يحدث بغتة أن تلوح ومضة لا تستمر سوى لحظة واحدة وكأننى شاهدت وطنا ضائعا يرقد أسفل الوادى ، ولكنه يختفى فى الحال ويُنْسَى . يا عزيزى آنسلم ، أعتقد أننا على الأرض لهذا الغرض ، لهذا التأمل والبحث والانصات لهذه الألحان الضائعة البعيدة . . فوراءها يقوم وطننا الحقيقى . »

قال فى إعجاب : « ما أجمل طريقتك فى التعبير عن هذا الشعور ! »وانتابه إحساس يكاد يؤلم صدره ، وكأنه يخفى بوصلة تشير فى إصرار صوب هدفه البعيد . بيد أن هذا الهدف كان يختلف تمام الاختلاف عن الهدف الذى وضعه عن قصد وتدبير لحياته ، وهذا ما كان يزعجه ، إذ هل يجدر به أن يبدد حياته فى أحلام ليس لها من مبرر سوى حكايات خرافية جميلة ؟





وذات يوم عاد السيد آنسلم من إحدى رحلاته الموحشة . فألفى حجرات الدراسة قاحلة ، ومن البرودة والضيق بحيث اندفع مسرعا إلى بيت صديقه ، وقد عقد عزمه على أن يخطب آيريس الجميلة .

قال لها : « آيريس . . أنا لا أريد أن أمضى فى الحياة على هذا النحو . وقد كنت دائما صديقتى المخلصة . . وسأخبرك بكل شىء . أنا فى حاجة إلى زوجة . وإلا فإن حياتى تبدو خاوية لا معنى لها . وهل يمكن أن تكونى لى زوجة سواك يا زهرتى الحبيبة ؟ فهل تقبلين يا آيريس ؟ سيكون لك ما تشاءين من الأزهار ، وستكون لك أجمل حديقة . أأنت على استعداد للحياة معى ؟ »

ونظرت آيريس فى عينه هادئة متدبِّرة ؛ لم تبتسم ، ولم تتضرج وجنتاها حياءً ، بل أجابته بصوت حازم :

« آنسلم ، إن سؤالك لم يفاجئنى . أنت عزيز علىّ ، وإن لم أفكر قط فى أن أكون زوجتك . ولكن انظر يا صديقى ، أنا أطلب الكثير من الرجل الذى أتزوجه . ومطالبى أكبر كثيرا من معظم النساء . أنت تعرض علىّ زهورا ، وما تعنيه بذلك شىء حسن ، وأستطيع أن استغنى عن أشياء كثيرة ، إذا اقتضى الأمر ذلك . غير أن هناك شيئا واحدا لا أستطيع الاستغناء عنه : لا أستطيع أن أعيش أبدا يوما واحدا لا تكون فيه الموسيقى التى تعزف فى قلبى هى السائدة . وإذا كان لابد لى أن أعيش مع رجل ، فينبغى أن يكون رجلا تتناغم موسيقاه الداخلية مع موسيقاى فى جمال ورقة ، وأن تكون رغبته الوحيدة هى أن تأتى موسيقاه الخاصة نقية صافية بحيث يمكن أن تمتزج بموسيقاى . فهل تستطيع أن تفعل ذلك يا صديقى ؟ من المرجح أنك لن تكون أكثر شهرة على هذا النحو ولن تكتسب مزيدا من الأمجاد ، وسيكون بيتك هادئا ، والغضون التى رأيتها فوق جبينك منذ سنوات ينبغى أن تزول . كلا ، ياآنسلم ، لن تسير الأمور على ما يرام . انظر ، إن تكوينك يدعوك دائما إلى إضافة غضون جديدة على جبينك ، وإلى أن تخلق باستمرار هموماً جديدة ، أما ما أدركه وما أنا عليه ، فلا شك أنك تحبه وتجده شيئا ممتعا ، ولكنه بالنسبة إليك كما هو بالنسبة لمعظم الناس ـ مجرد لُعبة جميلة . استمع لى جيدا : إن كل ما يبدو لك الآن لُعبة ، هو الحياة بالنسبة إلىّ ، ولابد أن يكون لك أنت أيضا كذلك ، وكل ما تجاهد من أجله ، وتهتم به هو بالنسبة إلىّ لعبة ، وليس جديرا فى نظرى بأن يحيا الانسان من أجله ـ وأنا لن أتغير يا آنسلم ، ذلك لأننى أعيش وفقا لقانونى الداخلى ، ولكن ، أتستطيع أنت أن تتغير ؟ ولا مناص من أن تتغير تماما إذا كنت سأصبح زوجتك . »

ولم يقدر آنسلم على الكلام ، وقد أُخِذ بقوة عزيمتها ، الذى اعتقد دائما انها ضعيفة متقلبة . وأخلد إلى الصمت ، ودون تفكير ، حطّم زهرة كان قد التقطها من المنضدة بيد عصبية

وعندما أخذت منه آيريس الزهرة فى لطف ، صدمته فعلتها هذه فى صميم قلبه ، كأنها قد وجدت ـ على غير توقع ـ مَخْرجا من الظلمات .

قالت بصوت لطيف : « عندى فكرة . » واحمرت وجنتاها أثناء الحديث ، سوف تجدها غريبة ، وستبدو لك على أنها نزوة . . ولكنها ليست كذلك . هل يمكن أن تسمعها ؟ وستوافق على أنها ستحدد الأم فيما يتعلق بنا ؟ »

وحملق آنسلم فى آيريس دون أن يفهمها ، وقد تبدى القلق فى ملامحه الشاحبة . بيد أن ابتسامتها أجبرته على الثقة وأن يقول «-نعم » .

قالت آيريس وقد أصبحت جادة كل الجد مرة أخرى وفى الحال : « سأعهد إليك بمهمة . »

فأجابها آنسلم : « افعلى . . فهذا من حقك . »

قالت : « هذه مسألة مهمة بالنسبة لى . . وهى كلمتى الأخيرة . . فهل تقبلها كما تصدر مباشرة عن نفسى ولا تراوغ أو تساوم فيها حتى وإن لم تفهمها لأول وهلة ؟ »

فوعدها آنسلم . وهنا نهضت وقالت وهى تعطيه يدها : « قلت لى فى كثير من الأحيان إنك فى كل مرة تنطق فيها اسمى تتذكر شيئا منسيا كان مهما ومقدسا فى نظرك ذات يوم . هذه علامة يا آنسلم ، وهى التى اجتذبتك إلىّ طيلة تلك السنين . وأنا أيضا أعتقد أنك فقدت ونسيت شيئا مهما ومقدسا فى روحك ، شيئا ينبغى أن يُبعث من جديد قبل أن تعثر على السعادة ، وتبلغ ما قدِّر لك ـ وداعا يا آنسلم ! إننى أعطيك يدى وأناشدك : اذهب وتأكد من العثور فى ذاكرتك على ما يذكرك به اسمى . وفى اليوم الذى تعيد فيه اكتشاف ذلك الشىء ، سأذهب معك بوصفى زوجة لك حيثما تشاء ، ولن تكون لى رغبات سوى رغباتك . »

وحاول « آنسلم » ـ وقد أصابه الارتباك والهلع ـ أن يقاطعها وأن يستبعد طلبه بوصفه نزوة ، بيد أن نظرة واحدة براقة ذكرته بالوعد الذى قطعه على نفسه ، فأخلد إلى الصمت ، فتناول يدها بعينين مطرقتين ، ورفعها إلى شفتيه ، وانصرف .

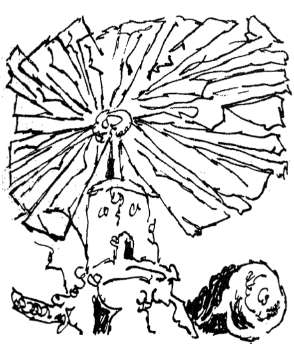
وفى مسيرة حياته ، أخذ على عاتقه مهاما كثيرة ، وأنجزها ، ولكن ، لم يكن فيها مثل تلك المهمة الغريبة الهامة ، الرهيبة فى الوقت نفسه . وقد اندفع محاولا التركيز عليها يوما إثر يوم ، حتى نال منه الإجهاد ، وكان يمر عليه دائما وقت يستبد به اليأس والغضب فيتخلى عن هذه المهمة كلها بوصفها فكرة أنثوية مجنونة ، فيرفضها رفضا قاطعا . بيد أنه كان يجد شيئا عميقا فى نفسه لا يوافق على هذا ، نوعا من الألم المستتر الخافت أشد الخفوت ، تحذيرا ناعما لا يكاد يبين . هذا الصوت الخافت الذى استقر فى قلبه ، كان يعلن أن « آيريس » على حق ، وكان يطلب نفس المطلب الذى طلبته .

ومهما يكن من أمر ، فقد كانت المهمة أصعب ما تكون على رجل العلم هذا . إذ كان من المفروض أن يتذكر شيئا نسيه منذ أمد بعيد ، وكان عليه أن يهتدى مرة أخرى إلى خيط ذهبى فريد فى نسيج الأعوام المُغرقة ، وأن يقبض بيديه ، وأن يقدِّم لمحبوبته شيئا لا يعدو أن يكون أغنية طائر تلاشت ، شعورا بالفرح أو الحزن عند سماع قطعة موسيقية ، شيئا أرهف وأسرع عبورا من فكرة لا جسد لها ، أو حلم لا مادة فيه ، أو ضباب الصباح الذى لا شكل له .

وفى بعض الأحيان ، عندما كان ينصرف عن البحث ، ويستسلم لليأس ، كانت تمسه ـ على غير توقع ـ نسمة من حديقة بعيدة ، فكان يهمس لنفسه باسم « آيريس » عشر مرات أو يزيد ، بصوت ناعم خفيف كمن يختبر نغمة موسيقية على وتر مشدود . كان يهمس « آيريس . . آيريس » ، وفى شيء من الألم الخافت ، كان يتحرك شيء فى داخله ، كما ينفتح باب فى منزل مهجور دون سبب ، أو كما ينبعث صرير من دولاب . وكان يستعرض ذكرياته التى يعتقد أنها مخزونة فى ترتيب جيد ، وعندئذ يقع على كشوف مدهشة مروِّعة . وكانت كنوز ذكرياته أقل كثيرا مما تصور ، فهناك أعوام مفقودة بأكملها ، فإذا حاول أن يعود إليها وجدها خاوية على عروشها كصفحات بيضاء . ووجد صعوبة كبيرة حين أراد استدعاء صورة واضحة لأمه . كما نسى تماما اسم فتاة كان يغازلها بحرارة إبان شبابه مدة عام كامل . وحدث أيضا أن تذكر كلبا كان قد اشتراه اعتباطا وظل محتفظا به زمنا طويلا ؛ وقد استغرق تذكره لاسم هذا الكلب يوما بأكمله .

وفى كثير من الألم ، وفى حزن وخوف متزايدين ، رأى الشاب المسكين مدى تفاهة الحياة التى امتدت وراءه وخوائها ، تلك الحياة التى لم تعد تنتمى إليه ، بل أصبحت غريبة عليه ولا تمت له بصلة ، وكأنها شيء حُفِظ ذات مرة عن ظهر قلب ولا يستطيع المرء الآن أن يستعيد إلا بصعوبة بضع فقرات لا معنى لها . وشرع فى الكتابة ؛ كان يريد بذلك أن يضع على الورق . راجعا إلى الماضى عاما تلو عام . أهم تجاربه بحيث تبدو لذهنه واضحة مرة أخرى . لكن ، ماذا كانت أهم تجاربه ؟ هل هى عندما عين أستاذا ؟ عندما تسلَّم شهادة الدكتوراه ؟ عندما كان طالبا جامعيا ، أم تلميذا بالمدرسة الثانوية ؟ أو عندما استمتع فى ماضيه المنسى بهذه الفتاة أو بتلك ؟ نظر إلى هذا كله مفزَّعا : أكانت هذه هى الحياة ؟ أكان هذا هو كل شيء ؟ وخبط بيده على جبهته ، وأطلق ضحكة مريرة .

وفى هذه الأثناء ، كان الزمان يجرى ، بل يكاد يطير طيرانا غير معهود ! انقضى عام ، وبدا له أنه فى نفس الموقع بالضبط منذ أن ترك « آيريس » . ومع ذلك ، فقد طرأ عليه تغير عظيم منذ ذلك الوقت ، تغير أدركه الناس جميعا إلاَّه . . فقد أصبح غريبا تقريبا بالنسبة لمعارفه الذين لاحظوا شروده ، وتبرمه ، وشذوذه ، واكتسب سمعة بأنه شخص غريب الأطوار لا سبيل إلى التنبؤ بتصرفاته ـ وكانت هذه سمعة سيئة بالنسبة إليه ، ولكنه كان أعزبا منذ فترة طويلة ، وفى كثير من الأحيان ، كان ينسى واجباته الأكاديمية ، وكان طلابه ينتظرونه بلا جدوى . فإذا استغرقه الفكر ، أخذ يتسكع أحيانا فى الشوارع ، ماسحا واجهات المنازل ، وغبار النوافذ بسترته الثرية أثناء عبوره . وظن كثير من الناس أنه شرع فى معاقرة الخمر . وفى أحيان أخرى كان يتوقف وسط محاضرة يلقيها فى قاعة الدرس محاولا أن يتذكر شيئا ما ، وعندئذ تظهر على وجهه فجأة ابتسامة جذابة طفولية على نحو جديد عليه تماما ، ثم يستأنف كلامه فى دفء من الشعور يؤثر على كثير من مستمعيه فى صميم قلوبهم .



وفى أثناء بحثه اليائس عن شيء من الاستمرارية وسط ما تركته الأعوام الماضية من آثار باهتة ، اكتسب مَلَكَةً جديدة لم يكن على وعى بها . إذ حدث المرة بعد المرة وبصورة متزايدة أن وجد خلف الذكريات التى يتذكرها ذكريات أخرى ، كجدار قديم نقشت عليه صور قديمة ، ولكن ما برحت عليه صور أقدم منها مخفية لا يراها أحد . فكان يحاول أن يتذكر شيئا ، ربما كان اسم مدينة أمضى فيها عدة أيام فى بعض أسفاره ، أو يوم مولد صديق ، أو أى شيء آخر ، وفى أثناء تنقيبه وبحثه خلال قطعة من الماضى وكأنه يفتش فى ركام من الحصى والأحجار ، هنالك يحدث له بغتة شيء مختلف كل الاختلاف . . إذ تهب عليه دون توقع نسمة شبيهة بنسمات صبح من أبريل ، أو من ضباب سبتمبر . فيشم عطرا ، ويتذوق نكهة ، ويشعر بأحاسيس رقيقة غامضة هنا أو هناك ، على بشرته ، أو فى عينيه ، أو داخل فؤاده ، ثم يتذكر رويدا رويدا أنه لابد أن يكون هناك يوم . أزرق دافء ، أو بارد رمادى ، أو من أى نوع كان ، هذا اليوم قد استقرت ماهيته داخل نفسه ، وظل عالقا به على هيئة ذكرى مدفونة . ولم يكن يستطيع أن يضع هذا اليوم من أيام الربيع أو الشتاء فى موقعه من ماضيه الواقعى ، لم يكن يستطيع أن يسميه أو يحدد له تاريخا . . ربما وقع أيام دراسته بالكلية ، أو لعله أن يكون ـ من يدرى ـ عندما لم يكن أكثر من طفل فى مهده ؛ بيد أن العطر كان هناك ، كما كان يعلم أن شيئا ما يحيا فيه دون أن يستطيع التعرف عليه أو تعريفه أو تحديد هويته . وقد يخيل إليه أحيانا أن تلك الذكريات قد ترجع إلى ما وراء الحياة الحاضرة ، فى وجود سابق ، وإن كانت هذه الفكرة تثير ابتسامة .

واكتشف « آنسلم » أشياء كثيرة فى تجولاته البائسة خلال أغوار الذاكرة . . وجد أمورا عديدة أثرت فيه واستولت عليه ؛ وكثير مما وجده أفزعه وروَّعه ، بيد أن شيئا واحدا لم يعثر عليه وهو ما يعنيه اسم « آيريس » بالنسبة إليه . وفى عذاب بحثه الذى لم يثمر شيئا . قصد إلى بيته القديم ذات مرة بغرض الكشف ، فشاهد الغابات والطرقات ، والممرات والأسوار ، ووقف فى الحديقة العتيقة التى كان يرتع فيها أثناء صباه ، فأحس بالأمواج تتكسر على قلبه ، والماضى يطوِّقه كالحلم . وعاد من هذه الرحلة حزينا صامتا ، وأعلن أنه مريض حتى يصد عن زيارته كل من يريد أن يراه .



بيد أن واحدا من هؤلاء الزوار أصر على الدخول ، وكان صديقه الذى لم يره منذ أن انتهت علاقته بآريس . ووجد هذا الصديق آنسلم جالسا مشعث الشعر فى حجرة مكتبه الكئيبة .

قال له : « انهض ، وتعالى معى . آيريس تريد أن تراك . » فهبَّ آنسلم واقفا على قدميه .

« آيريس ! ماذا حدث لها ؟ ـ أوه ، أنا أعلم ، أنا أعلم ! »

قال صديقه : « أجل ، تعالى معى . إنها توشك أن تموت . . كانت مريضة منذ زمن طويل . »

وذهبا إلى آيريس التى كانت مضجعة على أريكة . . كانت نحيلة خفيفة كطفل . وابتسمت ابتسامة وضاءة بعينين واسعتين وناولت يدها الخفيفة البيضاء لآنسلم ، فرقدت فى كفه كأنها زهرة . وأضاء وجهها كأنما غمرته حالة من الوجد ؛

قالت : « آنسلم ، أأنت ساخط علىّ ؟ لقد عهدت إليك بمهمة صعبة ، وأنا أرى أنك كنت مخلصا . استمر فى البحث ، واصل ما كنت فيه حتى تجد ما تبحث عنه . كنت تعتقد أنك تبحث لحسابى ، ولكنك كنت تفعل ما فعلت من أجل نفسك . هل أدركت ذلك ؟ »

قال آنسلم : « اشتبهت فيه ، وأنا الآن أدركه . إنها رحلة هادئة يا آيريس ، وكان من الممكن أن ارتد على أعقابى ، ولكننى لا أجد الآن مناصا من مواصلة الرحلة . ولا أدرى ماذا سيكون مصيرى . »

وحدَّقت فى أعماق عينيه الحزينتين ، وابتسمت مشجعة ؛ فانحنى على راحتها النحيلة ، وبكى فى صمت ، فابتلت يدها بدموعه .

قالت بصوت لم يكن يشبه إلا وهج الذاكرة : « ماذا سيكون مصيرك ؟ ماذا سيكون مصيرك هو شىء ينبغى ألا تسأل عنه . لقد سعيت إلى أشياء كثيرة فى حياتك . . سعيت إلى المجد والسعادة والمعرفة ، وسعيت إلىّ . . أنا صغيرتك آيريس . . لم يكن هذا كله سوى صور جميلة سرعان ما فارقتك ، كما يجب أن أفارقك الآن . وكان الأمر معى مثلما كان معك . . كل ما سعيت إليه استحال إلى صور حبيبة عزيزة ، ذبلت وزوت دائما وأبدا . . والآن ، لم يعد لدى مزيد من الصور ، ولا أسعى إلى أكثر من ذلك ، إننى عائدة إلى الوطن ، ولم يبق لى غير خطوة صغيرة أخطوها لكى أصبح فى موطنى الأصلى . وأنت أيضا يا آنسلم سوف تلحق بى هناك ، وعندئذ لن ترتسم غضون جديدة على جبينك . »

كانت شديدة الشحوب بحيث صاح آنسلم يائسا : « أواه . . انتظرى يا آيريس ، لا تذهبى الآن . . اتركى لى علامة على أنك لن تختفى تماما . »

فأومأت برأسها ، وتناولت إناءً للزهور كان بجانبها ، وأعطته سوسنة حاملة السيف ، زرقاء فى تمام نضارتها وازدهارها .

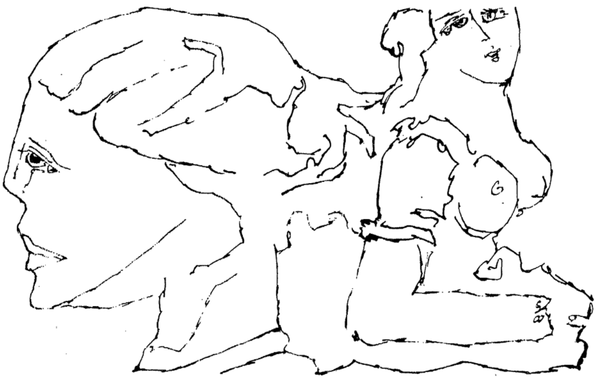
« إليك هذه . . خذ زهرتى ، السوسنة ، ولا تنسنى . . ابحث عنى . . ابحث عن السوسنة . . وعندئذ سوف تأتى إلىّ . »

وأمسك آنسلم ـ باكيا ـ بالسوسنة بين يديه ، واستأذن فى الانصراف دون أن يكف عن البكاء . وعندما استدعاه صديقه برسالة ، عاد ، وساعد فى تزيين تابوت آيريس بالأزهار ، وشارك فى إنزاله إلى الثرى .

وتناثرت حياته شظايا حواليه ، وبدا له من المحال أن يواصل غزل خيوطه . . فانصرف عن كل شىء ، وهجر وظيفته ومدينته ، واختفى من العالم . . وكان يظهر لحظات قصارا هنا وهناك ، فكان يُرى أحيانا فى مسقط رأسه منحنيا على سياج حديقة الزهور القديمة ، فإذا سأل الناس عنه وحاولوا مساعدته ، كان يختفى فلا يعثر له أحد عن أثر .

وظلت السوسنة حاملة السيف عزيزة على نفسه . وكلما وجد واحدة ، انحنى عليها ، واستغرق زمنا طويلا يتأمل كأسها ، ومن أعماقها الزرقاء كان يتصاعد إليه أريج وشعور بكل ما كان وما هو كائن ، حتى سار فى طريقه حزينا لأنه لم يبلغ من تحقيق ما يريد شيئا . كان حاله أشبه بمن يستمع عند باب موارب ، ووراء هذا الباب يتنفس أكثر الأسرار سحرا ، وفى اللحظة التى أحس فيها بأن كل شىء سوف يتضح ويتحقق ، أغلق الباب ، وهبَّت ريح العالم الباردة على وحدته .

وفى أحلامه ، كانت أمه تتحدث إليه ؛ ولم يكن قد رأى وجهها وهيئتها قريبين هذا القرب وبهذا الوضوح منذ أمد بعيد . وكذلك تحدثت إليه « آيريس » ، وعندما استيقظ ، كان ثمة صدى يتردد فى أذنيه ، وقد كرّس له يوما كاملا من التفكير . ولم يكن له مكان دائم للإقامة ، بل كان يذرع البلاد كلها كالغريب ، ينام فى المنازل أو فى الغابات ، ويأكل الخبز أو التوت ، ويشرب النبيذ أو الندى العالق على أوراق الأجام ، ولكنه كان نسياً لهذا كله . وحسبه البعض مجنونا ، وظن آخرون أنه ساحر ، على حين خشيه البعض الآخر ، وضحك منه قوم آخرون ، وأحبه كثير من الناس . وقد اكتسب مهارات لم تكن له من قبل أبدا ، كأن يختلط بالأطفال ويشارك فى



ألعابهم الغريبة ، أو يجرى أحاديث مع غصن مكسور أو حجر صغير . وكانت مواسم الشتاء والصيف تتسابق معه ، وما برح ينظر داخل أقداح الزهور ، ويتأمل الغدران والبحيرات .

كان يحدث نفسه أحيانا قائلا . « صور . . كل شيء لا يعدو أن يكون صورا . »

ولكنه كان يشعر أن هناك ماهية داخل نفسه وليست صورة ، وهذا هو ما جعل يتابعه ، وهذه الماهية المستقرة فى داخله كانت تتحدث أحيانا ، وكان صوتها هو صوت « آيريس » تارة وصوت أمه تارة أخرى ، وكان ذلك عزاءً وأملا .

وصادفته عجائب كثيرة ، ولكنه لم يدهش لها . ومن أمثلة ذلك أنه كان يسير ذات يوم من أيام الشتاء خلال الجليد فى حقل مكشوف ، والثلج يتراكم على لحيته . وهناك خرجت من الجليد سويقة رشيقة مدببة من زهور السوسن لا تحمل سوى زهرة واحدة جميلة . فانحنى عليها وابتسم ، فقد أدرك الآن ما كانت « آيريس » تدفعه إلى تذكره المرة بعد الأخرى . وتعرّف هنا على حلم طفولته حين شاهد بين الشرذمة الذهبية ذلك المعبر الأزرق الفاتح الذى تتخلله عروق لامعة ويؤدى إلى قلب الزهرة المستتر ، وعلم أن هذا هو ما كان يبحث عنه ، وأن هذا هو الماهية وليس صورة من الصور .

وعادت إليه التوقعات مرة أخرى ، وكانت الأحلام تهديه ، وذات مرة وجد كوخا ، وهناك قدّم الأطفال اللبن إليه ، وبينا كان يلعب معهم ، قصوا عليه حكايات ؛ وأخبروه أن معجزة وقعت فى الغابة بالقرب من أكواخ الفحامين . فهناك شاهد الناس بوابة الروح وقد فتحت على مصراعيها ، وهى البوابة التى لا تفتح إلا مرة واحدة كل ألف سنة . وأصغى إليهم « آنسلم » وأطرق برأسه متقبلاً تلك الصورة العزيزة ، ومضى فى سبيله . وعلى أجمة من آجام الحور غنّى أمامه طائر ، طائر له نبرة غريبة عذبة شبيهة بصوت « آيريس » الراحلة . وتابع الطائر ببصره وهو يحلق ويحط بعيدا عنه فى أعماق الغابة .

وعندما هبط الطائر صامتا واختفى . توقف آنسلم ونظر حواليه . . وجد نفسه واقفا فى واد عميق من وديان الغابة ، وكان الماء يجرى برفق تحت أوراق الشجر العريضة الخضراء ؛ وفيما عدا ذلك كان كل شيء صامتا ، وكأنه فى حالة توقع تام . بيد أن الطائر واصل غناءه فى قلب آنسلم بذلك الصوت الحبيب ، وظل يحثه على السير قدُما حتى وقف أمام صخرة كستها الطحالب ، وفى وسطها كان ثمة صدع مفتوح يفضى بواسطة ممر ضيق إلى جوف الجبل .

وأمام هذه الفجوة كان يجلس رجل عجوز ، لم يلبث أن نهض حين أبصر آنسلم يقترب ، وصاح : « أنت هناك ، ارجع ! هذه بوابة الروح . . ومن دخل منها لا يرجع أبدا . »

ورفع آنسلم عينيه ، ونظر إلى المدخل الصخرى . وهناك شاهد ممرا أزرق يختفى متوغلا بعمق داخل الجبل ، وانتصبت أعمدة ذهبية متقاربة على الجانبين ، وكان الممر فى الداخل ينحدر إلى أسفل كأنما يؤدى إلى كأس زهرة هائلة .

وفى صدر آنسلم انبعثت أغنية الطائر فى وضوح وصفاء تام ، فخطا آنسلم متجاوزا الحارس ، واقتحم الفجوة ، وبين الأعمدة الذهبية سار متوغلا فى السر الأزرق الكامن فى الداخل . كانت هذه « آيريس » التى ولج إلى قلبها ، وكانت هى السوسنة حاملة السيف فى حديقة أمه التى خطا فى رفق داخل قدحها الأزرق . وفى أثناء اقترابه فى هدوء من الشفق الذهبى ، أصبحت الذاكرة كلها ، والمعرفة كلها فجأة طوع أمره ، وتحسس يده فوجدها صغيرة ناعمة ، وترددت أصوات الحب قريبة مألوفة لأذنيه ، وكان رنينها ، ووهج الأعمدة الذهبية شبيهين برنين كل شيء ووهجه فى ذلك الزمان البعيد الذى شهد ربيع طفولته .

والحلم الذى زاره وهو صبى صغير أصبح ملكا له مرة أخرى ، حلم اقتحامه لكأس السوسنة ، ومن ورائه كان عالم الصور بأسره يخطو هو أيضا وينزلق ويغوص فى السر الكامن وراء الصور جميعا .

وفى هدوء ، شرع آنسلم فى الغناء ، وانحدر سبيله فى رفق هابطا صوب موطنه ●

قصائد

شعر فيرنون سكانيل
ترجمة مفرح كريم

ولد الشاعر ڤيرنون سكانيل عام ١٩٢٢ فى بلدة اسبلزبى SPILSBY بمقاطعة لينكو لنشاير LINCOLNSHIRE ، تعلم فى جامعة ليدز . ملاكم محترف ، عمل بالتدريس فيها بين عامى ١٩٥٥ ، ١٩٦٢ ، وهو يعمل منذ ذلك الحين كاتبا حرا ، يكتب للجرائد والمجلات كما يكتب الدراما الإذاعية . نشر عددا من الروايات ، وكتب السيرة الذاتية ، وديوانا من الشعر عن الحرب العالمية الثانية عام ١٩٧٦ بعنوان (ليس بدون مجد) .

Not With out glory .

شعر مترجم

الكلمات والوحوش

حينما بلغ الثامنة من العمر ،
أصبح جائعاً للكلمات
وراح يمضغ – فى طريقه من خلال الكوميديات
والإعلانات وأى شىء –
بعض الطعام المطبوع
ليوقف وخز الألم ، وهو يدافع عن نفسه بضراوه .
كان أصدقاؤه يجمعون الطيور والبيض والأصداف
أو يجمعون طوابع البريد
ولكنه كان يجمع الكلمات
وذات يوم رأى
– حينما كان يمشى وحيداً فى طرقات المدنية –
إعلانا من ألوان رعدية
نيئاً وأحمر ،
كاللحم الذى نشتريه من جزار حديث
صورة سيدة ،
بفحم محزون ، وعيون وحشية
متورمة من الخوف
وتسطع تحتها هذه الكلمات : –
(شهوات سحيقه)
أحسن فيلم لهذا العام .
تحسس أسنانه
عض على كلمة (سحيقة) كما لو كان يختبر
جودة قطعة من العملة ،
هذه كانت رائعه
وأخذها معه إلى البيت
ليضيفها إلى بقية كلمات مجموعته
لقد أحب شكلها وإشعاعها
ولكنه لم يعرف قيمتها
لقد رن صداها داخل رأسه
سأل أمه عن معنى (سحيقه) .
قالت : لا قاع لها .
الشهوات السحيقة كانت تنخر مثل الخنزير
فى العتمة الحارة فى الخارج
وتتبعه إلى السرير .

الكتب القديمة

أنا أقول لكم
انها كانت جميلة ، هذه الكتب القديمه
ليس لديكم فكرة ، أنتم أيها الشباب
بكل هذه الماكينات
لا يوجد حد نتوقف عنده لإخباركم
فأنتم لن تفهموا ،
ولن تعرفوا ماذا تعنى كلمة جميلة
وأنا أتذكر مستر أرشيبا لد العجوز
وليس الابن
لقد قال لى آنفا :
(إن لك يدا جميلة
وإنها لمتعة أن ينظر الإنسان إلى كتبك
فهى أعمال فنية حقيقية)
أنتم أيها الصغار لن تفهموا
كان يجب أن تروهم
كتابى اليومى ، وكتاب المبيعات
كانت الخطوط الغير مستعملة ملغاة بالحبر الأحمر
لن تجدوا كتبا محفوظة بشكل أفضل فى المدينة
ولكنى لن أستمر فى هذا الحديث ،
فأ نا أعرف فيم تفكرون جميعا :
(إنه رجل عجوز ، إنه يعيش فى الماضى
هذا الداعر العجوز)
حسنا ، أنا لا أريد شفقتكم
فإنى فى عيد الميلاد السابع والأربعين أقوى ،
وأكبر من الشراب
أنتم تحملقون فىَّ فى شفقه
أنا أستطيع أن أقول ذلك من نظراتكم
أنتم لن تعرفوا أبدا كيف كان شكلها
وماذا تخسرون
فأنتم لن تعرفوا أبدا ، يا إلهى
لقد كانت جميلة ، هذه الكتب القديمة .

العتة

(لقد دخلته العتة)
سمعت المرأة تتكلم من حجرة أخرى
ولم أعرف أى شىء دخلته العته
ولم أعرف لماذا يملك هذا المخلوق المفرد
أداة التعريف أمام إسمه
قالت المرأة (العتة) كما كانت تقول (الكلب)
أقل أعضاء الأسرة شأنا
ومع ذلك ، فلا يوجد فى عقلى معلومات وافية
عن الحيوانات تستحق مثل هذا الشرود
وعرفت أنه قد حان وقت رحيلى
فتسللت خارجا .
لقد تركت بعض الملابس :
سترة ، صدار ، وزوجين من الجوارب بهما ثقوب
أحيانا أفكر فى العتة وهى فى قفصها
وجناحاها الكاكيان مثقلان بالتراب
والمرأة تطعمها
تدفع إليها بالثياب التى لا طعم لها
من خلال القضبان
وأى شهية يجب أن تصلح لمثل
هذا الطعام الجاف





كلب ميت

يوما ما ، وجدت كلبا ضالا فى الشارع
وكانت سنابل الدماء تلطخ الشعر حول فكه
وكان راقدا مثل صخره
لابد أنه كان كلبا صغيرا
لأننى وقفت على مسافة تسع بوصات
لكل سنة من سنوات عمرى الأربع ،
حملته ، وأخذته إلى المنزل معى
صرخت أمى ،
وبعد ذلك ،
جرفه أبى خارج السرير
ودس هذا المهجن فى الطين .
لا أستطيع أن أتذكر أى مشاعر
ماعدا الشعور بالشفقة المعتدله ،
والهدوء ،
ولم تتورم عيناى من البكاء
يبدو الآن أنه كان شعورا إلهيا
كان جسم الكلب عاديا كالخبز
ولا يوجد لدى أى تذكر للمدرسة
حيث تعلمت رعبى من الموت .



شاعران وروائى

د. ماهر شفيق فريد

فقدت الحياة الأدبية الانجليزية فى أواخر ١٩٨٥ ويناير ١٩٨٦ أربعة من الأدباء توفى أحدهم فى إثر الآخر ، وهم الشاعر جيفرى جرجسون ، والشاعر فيليب لاركن ، والشاعر روبرت جريفز ، وأخيرا الروائى كرستوفر إشروود .

جيفرى جرجسون :

وأول هؤلاء الأدباء ـ جيفرى إدوارد هارفى جرجسون ـ شاعر ، ومحرر منتخبات شعرية ، وناقد لفن التصوير وفن الشعر ، وصحفى . كان محررا لمجلة عنوانها « شعر جديد » صدرت فى الفترة ما بين ١٩٣٣ ، ١٩٣٧ وقد نشرت لكثير من شعراء الثلاثينات ـ جيل و . هـ أودن ـ وهاجمت كثيرا من شعراء الجيل الأسبق ، خاصة إديث سيتول . وقصائد جرجسون تمتاز بطابعها الحى ، وقربها من فن التصوير ، كما تعكس اهتمامه الحاد بالتاريخ الطبيعى والأماكن . وفى أواخر الثلاثينات تحول باهتماماته من شعر معاصريه إلى جذور الحركة الرومانسية ، إلى مصورين من طراز صمويل بالمر ، وشعراء من طراز جون كلير . وله ترجمة ذاتية صدرت عام ١٩٥٠ تعد مرجعا لا غنى عنه لمن أراد فهم تيارات الذوق المتقاطعة وحياة الأدب الانجليزى فى الثلاثينات . وربما كان أهم أعماله النقدية مجموعة المقالات المسماة « قيثارة إيولس » (إله الرياح عند الإغريق) (١٩٤٧) حيث يشن هجوما ضاربا على الشعراء ديلان توماس ، وجورج باركر ، وإديث سيتول . أما كتابه المسمى « قصائد وشعراء » (١٩٦٩) فيقدم تذوقا نقديا رهيفا لشعراء من قبيل جيرارد مانلى هوبكنز الشاعر الكاهن ، وولتر ساقدج لاندور الكلاسيكى شكلا ، الرومانسى مضمونا ، وجون كلير . وقد صدرت له « مجموعة القصائد » فى ١٩٦٣ .

ولد جرجسون عام ١٩٠٥ فى مقاطعة كورنول ، وعمل محررا أدبيا لصحيفة « ذا مورننج بوست » ، وفى قسم الأحاديث بمحطة الإذاعة البريطانية ، وفى مجال النشر . ومن أشهر الكتب التى حررها كتاب « الشعر غير المحترم » الذى صدر فى سلسلة « بنجوين » المعروفة عام ١٩٧١ .

وهذا نموذج من شعره ، قصيدة قصيرة عنوانها « الأرجوحة » :

الأرجوحة الخالية فى الحديقة

تتحرك إلى الوراء ، إلى الأمام

وراءً ، ثم أماماً
مختفية لحظة وراء جذع الشجرة

مع كل أرجحة متناقصة الحظ من القوة
وطفلنا الذى كان يتأرجح عليها يبكى
بعد ان انزلق عنها ، ومضى بعيدا .

وقد كتب بيتر ريدنج عن جرجسون فى « ملحق التايمز الأدبى » (١٧ يناير ١٩٨٦) توضح كيف كان يبدو فى عيون معاصريه ومن يصغرونه سنا . يقول ريدنج : كان جرجسون صرحا قوميا عندما كنت طالبا يدرس الفن منذ أكثر من عشرين عاما خلت . وأذكر انى اشتريت ثلاثة أعداد من مجلته « شعر جديد » ـ عند صدورها ـ حوت كتابات له ، ولجافين إيوارت ، وغيرهما .

كنت أنظر إلى جرجسون حينذاك على انه رئيس تحرير ، وناقد ، ومؤرخ طبيعى انجليزى هاوٍ . ولكنى لم أكن أعرف الكثير عن شعره . لقد قرأت كتاباته عن الفنانين بن نكلسون ، وهنرى مور ، وصمويل بالمر . كما أن أول ما شدنى إلى قصائد الشاعر وليم بارنز انما هو تعليق جرجسون المتحمس عليها . وكانت كتبه فى وصف الأماكن وتاريخها بمثابة عين تُمكّن القارىء من رؤية ما فاته أن يشاهده من قبل . كما كانت أوصافه للنباتات والحيوانات نابعة من علم غزير . أما مراجعاته للكتب الجديدة فكانت مسلية إلى حد كبير : فهو فيها يكشف عن ألوان النفاق ، ويكتشف المواهب الجديدة ، ويقيّم الأعمال . لقد كانت قراءته تجربة صحية ممتعة ، رغم أن الكتّاب الذين كان يمددهم على مائدة التشريح ما كانوا ، فيما يحتمل ، ليجدونها كذلك .

أما شعره فهو يتسم بنفس تعدد الاهتمامات ، وألوان الحماس ، والضراوة التى نجدها فى نثره . إنه يشتمل على تأملات فى الفناء ، واحتفال بالأشياء . وخيطه المستمر هو تأكيد قيمة الأشياء الطيبة : فعنده ان ثمة أشخاصا أو أشياء معينة تتسم بالامتياز ؛ أما التى ليست كذلك فهى مثار هجائه التهكمى . وثمة توتر تنطوى عليه نغمته الرثائية كما فى قوله يخاطب عاشقين شابين :

أنتما حديثا العهد ، كلاكما ، بالحب :
فلماذا تستغربان إذ تسمعان كلمات الإعزاز
التى مازال العجائز يتبادلونها فى الفراش
أو الكلمات التى يقولها ـ ويدأب على قولها ـ
الطرف الباقى بقيد الحياة

بصوت مسموع ، حين لا يكون ثمة من

يسترق السمع ، لرفيقه

الذى اخترمه الموت على نحو لا رادّ له ؟

وقد أخذت قصائده تزداد جودة وغزارة مع تقدمه فى السن (وله مجموعة شعرية جديدة عنوانها « أزهار برسيفون » سوف تنشر فى يونيو ١٩٨٦) . وهى ، فى أحسن أحوالها ، تتسم بالإيجاز والتماسك ، على نحو يذكرنا بالشاعر اليسوعى جيرارد مانلى هوبكنز ، وبلمسة فردية حاذقة مستخفية .

كذلك خلّف لنا جرجسون مذكرات عنوانها « الفن الخاص » (١٩٨٢) تتسم بالحكمة والإفادة فهو هنا ، كما فى كل كتاباته ، يلفتنا إلى ما غاب عنا ان نلاحظه : ملاحظة نبات من النباتات ، أو نوعية مصور من المصورين ، أو قصيدة غفل عن التوقيع على شاهد قبر ، أو استبصار مفاجىء بقصيدة للشاعر الإيطالى كوازيمودو (أبو كيفه ، كما كان يسميه العقاد !) . وثمة سخاء متضمن فى إشراك الكاتب قارئه فى هذه المباهج الجديدة عليه . وهذا السخاء أيضا هو ما جعل من جرجسون جامع منتخبات شعرية لا يشق له غبار ، إذ جمع بين شمولية الذوق ، ورهافة الحس ، وسعة الاطلاع .

كان جرجسون كاتبا من نوع نادر لأنه من النوع الذى يؤثر فى تفكيرنا ورؤيتنا للأشياء ويؤثر بالتالى فى وجودنا كله . ويمكن ان نقول عنه ما قاله هو عن الشاعر الراحل و . هـ . أودن :

إنك لم تعد موجودا . ولكن الزمن ، من بعدك ، وبسببك ،

قد غدا مختلفا من جراء تحديك له .

ومن جرجسون ننتقل إلى ثانى هؤلاء الأدباء الراحلين :

فيليب لاركن :

هو ، بإجماع النقاد تقريبا ، أكبر شعراء بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، ولد بمدينة كوفنترى فى مقاطعة ورويكشير فى ٩ أغسطس ١٩٢٢ وتوفى فى ديسمبر ١٩٨٥ . تلقى دراسته فى مدرسة الملك هنرى الثامن بكوفنترى ، ثم فى كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث حصل على الليسانس فى ١٩٤٣ والماجستير فى ١٩٤٧ . اشتغل أمينا لمكتبات عدد من الجامعات البريطانية فى الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٥ . ومنذ ١٩٥٥ وهو أمين مكتبة برنمور جونز بجامعة هل ، فى مقاطعة يوركشير . كان ناقدا لموسيقى الجاز فى صحيفة « ذاديلى تلجراف » من ١٩٦١ - ١٩٧١ وزميلا زائرا بكلية أول سولز ، من كليات جامعة أوكسفورد ، فى العام الدراسى ١٩٧٠ - ١٩٧١ . نال فى حياته عددا من الأوسمة ، وشارات التكريم ، وشهادات الدكتوارة الفخرية .

تشمل مجاميع لاركن الشعرية : « سفينة الشمال » (١٩٤٥ ، وهناك طبعة منقحة ١٩٦٦) ، « ٢٠ قصيدة » (١٩٥١) ، « قصائد » (١٩٥٤) ، « الأقل انخداعا » (١٩٥٥) ، « أعراس يوم أحد العنصرة » (١٩٦٤) ، « نوافذ عالية » (١٩٧٤) .

وله روايتان : « جيل » (١٩٤٦ ، وقد صدرت طبعة منقحة منها فى ١٩٦٤) ، و« فتاة فى الشتاء » (١٩٤٧) .

ومن مجاميع مقالاته : « كل ذلك الجاز : ١٩٦١ - ١٩٦٨ » (١٩٧٠) و« كتابات مطلوبة » .

وقد حرر ، بالاشتراك مع بونامى دوبريه ولوى ما كنيس ، كتاب « قصائد جديدة » (١٩٥٨ » و« كتاب أوكسفورد لشعر القرن العشرين » (١٩٧٣) .

وهذا نموذج من شعره يصور خيط العزلة التى تخيم على مصير الإنسان الحديث فى أغلب أشعاره ، قصيدة « الحديث فى السرير » :

الحديث فى السرير كان أخلق به
أن يكون أسهل شىء

فالرقاد معا هناك يمضى بعيدا
شعار لشخصين يستوصيان
بالأمانة

ومع ذلك فإن الوقت يمر فى
صمت على نحو متزايد أكثر فأكثر .

وفى الخارج عدم الراحة غير
الكامل ، عدم راحة الرياح

يبنى سحبا ويبعثرها فى أنحاء
السماء

وتتكوم بلدات مظلمة على
الأفق .

لا شىء من هذا يكترث أمرنا .
لا شىء يبين لماذا

على هذه المسافة الفريدة من
العزلة

يغدو من الأمور الأكثر صعوبة
ان نجد

كلمات تكون صادقة ورحيمة فى
آن واحد

أو ليست غير صادقة وليست غير
رحيمة .

ولمن أراد الاستزادة من شعر لاركن ان يرجع إلى مقالة للدكتورة نهاد صليحة عنوانها « شاعر الحزن الغربى » فى أهرام الجمعة ١٩٨٥/١٢/٢٠ .

وثالث هؤلاء الراحلين ، روبرت جريفز ، هو عندى أعظم شعراء الانجليزية بعد وفاة و . ب . ييتس ، و ت . س . إليوت ، وإزرا باوند . ولد فى لندن فى ٢٤ يوليو ١٨٩٥ ، وتلقى دراسته فى مدرسة تشارتر هاوس بمقاطعة سرى ، وفى كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد . اشترك فى الحرب العالمية الأولى حيث أدى الخدمة العسكرية فى فرنسا ، وتزوج مرتين . عمل أستاذاً للأدب الانجليزى بجامعة القاهرة عاما واحدا (١٩٢٦) ، ثم استقر فى جزيرة ميورقة الأسبانية ، وبها ظل يعيش حتى وفاته فى ٧ ديسمبر ١٩٨٥ . كان أستاذا للشعر بجامعة أوكسفورد ١٩٦١ - ١٩٦٦ . وقد تلقى عددا من الجوائز وشهادات التقدير .

وجريفز كاتب غزير الإنتاج له أكثر من مائة كتاب . صدر ديوانه الأول عام ١٩١٦ وديوانه الأخير « مجموعة القصائد الجديدة » فى ١٩٧٧ ، أى أنه كرس أكثر من ستين عاما لخدمة ربة الشعر بتفان نادر . وله مسرحيتان ، ومسرحية إذاعية عنوانها « غضب أخيل » (١٩٦٤) ، وعدد من الروايات التاريخية (نوه بها أديبنا يحيى حقى وأخذ على نقادنا إهمالهم لها) أشهرها : « أنا كلاوديوس » و« كلاوديوس الإله » و« الجزة الذهبية » و« ابنة هوميروس » فضلا عن « مجموعة القصص القصيرة » (١٩٦٤) .

ألفّ جريفز عدد كبيرا من الأعمال النقدية التى كانت تثير دائما ضجة مترامية الأصداء بجرأة أحكامها ومخالفتها للعرف النقدى الشائع . وله كتاب عن « الأساطير الإغريقية » فى جزئين . كما ترجم عديدا من الأعمال عن الألمانية والأسبانية واللاتينية والفرنسية واليونانية منها : قصة « الحمار الذهبى » لأبوليوس ، و « شتاء فى ميورقة » لجورج صاند ، و« إلياذة هوميروس » ، و« رباعيات عمر الخيام » بالاشتراك مع على شاه ، و« نشيد الانشاد » من أسفار التوراة .

وفيما يلى قصيدة لجريفز عنوانها « حافة الصخرة » :

لم يعد العنف يهددك :
فانما جرأتك البريئة
هى ما جعلنا نرتجف : محاربون
قدامى سرحوا
من تلك الحروب القذرة ،
حروب الحياة .
اغفرى لنا هذا الاجتراء فنحن
خجلون ـ
مثلما إن طفلة ، شردت نحو
حافة الصخرة ،
تتحول لكى تسأل أشقاءها

البيض الوجوه :
« أتظنوننى طفلة ؟ »

هذا وقد كتب بيتر كمب فى « ملحق التايمز الأدبى » (٢٤ يناير ١٩٨٦) مقالة عنوانها « العيش على حافة الأشياء » يعرض فيها برنامجين قدمتهما القناة الثانية بالتليفزيون البريطانى : وأحد البرنامجين عن لاركن ، والآخر عن جريفز . فالبرنامج الأول إعادة لمقابلة تلفزيونية أجراها الشاعر جون بتجمان مع لاركن عام ١٩٦٦ . والبرنامج الآخر يقدم لقطات من أربع مقابلات تلفزيونية مع جريفز - على فترات متقطعة - فى الفترة ما بين ١٩٥٩ و١٩٦٩ .

ويقول بيتركمب إن مشاهدة هذين البرنامجين تبين على أوضح نحو كيف كان لاركن وجريفز يقفان على طرفى نقيض ، فلا ركن - الذى كان يعيش فى مدينة هل ويعمل - كما أسلفنا - أمينا لمكتبة جامعتها - رجل وحيد ، دب إليه الصلع ، يرتدى نظارة . أما جريفز - الذى كان ضابطا قديما وأبا لأسرة كبيرة - فقد صُوّر إزاء بحر جزيرة ميورقة الساطع الشمس ، وخمائل الزيتون فيها ، أشعث الشعر ، يعقد ملفحة من حرير حول عنقه . إن لاركن هو الناسك المعتزل ، وجريفز هو الرومانتيكى الملتحم بالطبيعة والحب . لا ركن بورجوازى ، وجريفز بوهيمى . لقد لاح الاثنان بالغى الاختلاف . ومع ذلك فقد كانا يشتركان فى أمر واحد على الأقل : هو أن كلاً منهما كان رجلا تطارده الأشباح .

والشبح الذى كان يطارد خيال لاركن انما هو شبح الموت . فلمحات الفناء لا تفتأ تتخايل وراء كل ما كتب . لهذا كان من الملائم ان يجرى المقابلة التلفزيونية معه جون بتجمان ، وهو شاعر آخر كان يستحوذ الموت على خياله ، كما كان من الملائم ان يدور قسم كبير من محادثتهما فى فناء مقبرة ، حيث راحا يتبادلان الآراء فى زمالة حقة جالسين بين القبور ، وتماثيل الملائكة التى أبلاها الطقس ، والشواهد الحجرية التى تقول : « فى قلب الحياة نجدنا فى قلب الموت » . وقد فسرّ لاركن ، ذات مرة ، ميله إلى غشيان المقابر بقوله : « إنها تمكننى من وضع همومى فى منظور » ، يعنى انها تمكنه من رؤية موقعه من الأشياء ، وسريان حكم الفناء عليه كما سرى من قبل على ساكنى هذه القبور .

قال لاركن لبتجمان : « أظن ان كلى ما أكتبه ينطوى ، فى خلفيته ، على وعى بدنو الموت » . على ان الموت لا يعدو أن يكون أشد صور الخسارة ، وفقدان الفرص ، التى يرصدها شعره على عدة مستويات . وقد ردّ على النقاد الذين أهابوا به ان يتخلص من أسر هذه الفكرة ، وان يكتب بطريقة مختلفة ، فقال : « إن ما يكتبه المرء انما يعتمد ، إلى حد كبير ، على نوع الشخص الذى يكونه ، ونوع البيئة التى عاشها ويعيش فيها » . والواقع ان الصلة وثيقة بين الأماكن التى عاش فيها لاركن والقصائد التى كتبها . فقصيدته المسماة « هنا » - وهى عن مدينة هلّ - تبتعث صور المدينة : القباب والتماثيل ، السفن ، متحف المدينة ، دكاكين الوشم لمن يريد ، ربات البيوت ذوات الإشارات الجهمة القاتمة . كما أن قصيدته المسماة « الذهاب إلى الكنيسة » (وقد نقلها إلى العربية د. عادل سلامة فى مجلة « عالم الفكر » الكويتية ، عدد يولية وأغسطس وسبتمبر ١٩٧٣) نابعة من خبرات لاركن حين كان ينطلق بدراجته ، مقوس الظهر فى معطف ماكنتوش رطب الكتفين ، فى أصائل الأحد ، يزور الكنائس المهجورة فى الريف الانجليزى .

هناك توافق إذن بين وسط لاركن وشعره وشخصيته . إن مدينة هلّ ، مثل شعره ، بعيدة عن ان تشبه الحواضر الكبرى (لندن وغيرها) : أناسها يعيشون حياة يأس هادىء ، ولا يتوقعون الكثير . قريبون من الأرض لا تحلق أحلامهم بعيدا . ولكن هلّ لا تخلو ، رغم ذلك ، من أناقة كلاسيكية ، ومن ومضات جمال طبيعى بين الحين والحين ، مثل غروب الشمس على نهر الهمبر ، وهو منظر كان لاركن يعجب به . وقد كانت اللمعة الحادة الزائلة التى تخلفها أشعة الشمس الغاربة على أسطح المنازل ، ساعتئذ ، تراسل انبثاقات النبرة الغنائية فجأة فى كثير من قصائد لاركن الجهمة الموحشة . ويلاحظ ان لاركن قلما يستخدم الأوصاف اللونية فى شعره . فإذا استخدمها كان الهدف من ذلك - فى أغلب الأحيان - هو الإيحاء بأن الحضارة الحديثة تركيبية صناعية ، ومنذرة بالشؤم .

قال لاركن يوما إن السبب الرئيسى فى حبه للحياة فى مدينة هلّ هو انه يحب ان يعيش « على حافة الأشياء » ، وليس فى قلبها .

فإذا انتقلنا إلى روبرت جريفز - على سبيل التضاد - وجدنا انه كان يلعب دور الساحر الذى يعيش فى إحدى جزر البحر المتوسط - وكأنه بروسبيرو فى مسرحية شكسبير « العاصفة » - والذى لا يفتأ يتحدث عن ربات الفن ، والسحر ، وقوى التصوف . وإذا كان كتاب « الإلهة البيضاء » يمثل هذا الجانب من جريفز ، فإن سيرته الذاتية « وداعا لذلك كله » تمثل الجانب الآخر من شخصيته : جانب الجندى الذى انخرط فى الحرب ، وعرف الحنان والصدمة والصلابة . لم يكن جريفز سعيدا فى مدرسة تشارترهاوس التى اختلف إليها فى صباه ، وكانت أسباب تعاسته راجعة إلى اختلاف خلفيته الاجتماعية عن خلفية أغلب التلاميذ ، وصراحته ، وميله إلى التحكم فى غرائزه الجنسية ، وذوقه الفنى المرهف ، على حين لم يكن أغلب زملائه يأبهون لشىء سوى الجنس ، والألعاب الرياضية ، والعنف البدنى . ولهذا عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى فى ١٩١٤ رحب جريفز بالاشتراك فيها قبل ان يلتحق بجامعة أكسفورد ، فقد كان يتوقع ان تكون الجامعة مجرد تكرار - ولكن على نطاق أوسع - لتجاربه غير السارة فى مدرسة تشارتر هاوس .

ولكنه ظل فى الجيش ، كما كان فى المدرسة ، غريبا لامنتميا ، يختلف عن زملائه من الضباط . كانت الفترة الباكرة من حياته تتسم ببسيطرة عالم الذكور : فى المدرسة والجيش . ثم بدأ فترة خبر فيها تجارب جارحة مع الجنس الآخر : مع نانسى نيكولسن زوجته الأولى ، ثم مع لورا رايدنج الشاعرة الأمريكية التى عاشت معه دون زواج على جزيرة ميورقه فترة قبل ان تهجره وتهجر الجزيرة . أما الفترة الأخيرة من حياته فتتسم بماذوكية رومانسية : إنها فترة الإيمان بالمرأة ، « الإلهة البيضاء » ، وتقديم فروض الطاعة لها باعتبارها أفعل أثراً فى إدارة شئون الحياة من الرجل . كذلك كانت حياة جريفز نهبا لدوافع متصارعة : والتواضع والكبرياء ، الرؤى وإعادة النظر ، الاغراق فى الخيال والقرب من الواقع . وهذه التوترات المستمرة هى ما يمنح شعره ذبذباته الوجدانية الحية ، وكأنه وتر مشدود دائماً أبداً .

كذلك كتبت الشاعرة فلير أدكوك رثاء لجريفز فى « ملحق التايمز الأدبى » (١٧ يناير ١٩٨٦) تقول فيه :

حدثنى أحدهم - عندما كنت فى العقد الثانى من عمرى - ان شعرى ينم على تأثر بروبرت جريفز . وإذ أدهشتنى هذه الملحوظة قليلا ، عمدت إلى ديوانه المسمى « مجموعة القصائد » (١٩٥٩) أقلب فيه النظر . دع عنك مضمون هذه القصائد - فقد كانت لى مصادرى الأخرى للإشارات الكلاسيكية ، ودعائم قصص الجنيات الخيالية ، وفكرة الحب المستحوذة - ولكنى وجدت فى ديوانه نتفا مما كنت أظنه معجمى اللفظى الخاص تحدق إلىّ شاخصةً ، مع تركيبات وأساليب مميزة بل وإيقاعات كانت مألوفة فى شعرى . عند ذلك أدركت انى قد تأثرت به عبر السنين دون أن أدرى ، وسارعت إلى تأليف قصيدة - نظمتها عمدا على نسق قصائده - عن ربة الفن ، وأهديتها إلى معلمى هذا الذى اكتشفته حديثا ، آمله بذلك ان أكون قد طردت شبحه من قصائدى إلى الأبد . كنت آنذاك على حذر من المؤثرات الأسلوبية التى قد تتسلل إلى عملى ، أراجع قصائدى - بعصبية - لكى أحذف منها أى أصداء من إليوت أو ييتس أو غيرهما من الكبار ، ولكنى لم أكن قد أدركت حتى ذلك الحين ان جريفز شاعر ذو أسلوب . فقد كنت أظن ان ما كتبه مجرد شعر : أى مادة صافية كالماء المقطر ، شاربها آمن من خطر الإدمان .

وتكشف هذه الكلمات عن عمق الأثر الذى خلّفه جريفز فى معاصريه من الشعراء ، من

أمثال نورمان كاميرون ، وجيمز ريفز . فقد كان ـ مثل الشاعر الأمريكى إزرا باوند ـ أستاذا للصنعة الشعرية لا يُبارى فى قدرته على التصرف بالكلمات والأوزان ، إلى جانب ما فى عمله من شحنات عاطفية قوية تستهوى أفئدة الشباب من الشعراء .

كرستوفر إشروود :

وآخر هؤلاء الأدباء الراحلين هو الروائى كرستوفر وليم برادشو إشروود المولود فى مقاطعة تششير عام ١٩٠٤ والمتوفى بالسرطان فى سان مونيكا ، بلوس أنجلوس ، خلال الأسبوع الأول من يناير ١٩٨٦ عن ٨١ عاما . كان أبوه ضابطاً بالجيش ، ألحق ابنه بمدرسة ربتون ، ثم كلية كوربس كرايستى (جسد المسيح) بجامعة كامبردج . اشتغل فى الفترة ١٩٢٨ - ١٩٢٩ مدرساً فى لندن ، حيث نشر أول رواية له وكان عنوانها « كل المتآمرين » (١٩٢٨) وتصور الصراع الذى يشب داخل فنان بين نزعته الفردية وتقاليد الأسرة ، وهو موضوع سبق ان عالجه الروائى الفيكتورى صمويل صاحب رواية « طريق كل البشر » التى نقلها إلى العربية فؤاد اندراوس . ومنذ فترة مبكرة وضح تأثره بتقنية السينما : من ارتدادات للوراء ، ولقطات ، وتغيير للمشاهد . وفى روايته التالية « النصب التذكارى » (١٩٣٢) راح يتلاعب بعنصرى الزمان والمكان فى حركة دائمة . اشتغل بالصحافة فى لندن ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ ، وكتب نصوص عدة أفلام ، وكان ـ قبل ذلك ـ قد قضى سنوات ١٩٣٠ - ١٩٣٣ فى برلين يشتغل بتدريس اللغة الانجليزية للألمان . وقد أوحت له تجربة العيش فى ألمانيا ببعض من أفضل أعماله : « مستر نوريس يغير القطارات » (١٩٣٥) ، و « وداع لبرلين » (١٩٣٩) (التى حولت إلى فيلم « كاباريه » من بطولة ليزمانيلى ، وكذلك إلى مسرحية موسيقية) . وتصور هذه الروايات ألمانيا فى فترة بزوغ النازية ، وتداخل الحيوات الفردية مع المصير الجماعى .

كان إشروود ، مثل صديقه أودن ، جنسيا مثليا وقد تعاونا فى إصدار كتاب عنوانه « رحلة إلى حرب » (١٩٣٩) عن الحرب بين الصين واليابان ، واشتركا فى تأليف ثلاث مسرحيات شعرية ، تنم على تأثير المذهب التعبيرى الألمانى ، هى « الكلب تحت الجلد ، أو أين عسى فرانسيس ان يكون ؟ » (١٩٣٥) « تسلق ف ٦ » (وهو اسم جبل خيالى) (١٩٣٧) ، « على التخم » (١٩٣٨) . وفى ١٩٤٠ هاجر إشروود إلى الولايات المتحدة ، وحصل على الجنسية الأمريكية ، واستقر فى كاليفورنيا متفرغا للأدب والكتابة للسينما ، كما قام بزيارة لأمريكا الجنوبية أثمرت كتابا من أدب الرحلات (١٩٤٩) . وقد اهتم برياضة اليوجا وفلسفات الهند . وله كتابان فى الترجمة الذاتية هما : « أسود وظلال » (١٩٣٨) و « كرستوفر وطرازه » (١٩٧٧) . وترجم يوميات بودلير المسماة « قلبى عارياً » من الفرنسية إلى الانجليزية .

ويذكر الناقد بيتر كمب فى مقالة له عنوانها « خيط التباعد » ، نشرت بـ « ملحق التايمز الأدبى » (٣١ يناير ١٩٨٦) ، ان التباعد كان أبرز ما يميز إيشروود . فقد كان حريصا على ألا ينخرط فى أى حزب أو جماعة . وكان حريصا ، ككاتب ، على ان يظل على الهامش . وكثيراً ما كان الصحفيون ، أو رجال الإعلام ، أو النقاد الذين يجرون مقابلات معه يشكون من هذا التباعد . لقد كتب روبرت روبنسن عن شخصيات قصصه شاكيا : « إنك لا تخبرنا برأيك فى هؤلاء الناس . وانما أنت لا تعدو ان تقدمهم لنا » . كذلك لامه لدوتيك كندى لأنه عمد إلى الحديث عن ذاته بضمير الغائب فى ترجمته الذاتية المسماة « إشروود وطرازه » ، فقد أوحى هذا بأنه « يقف على درجة » من ذاته .

كانت الجنسية المثلية التى تسم ـ أو تصم ـ إشروود من أسباب تباعده عن الخلفية التى ولد إزاءها ، خلفية انجلترا فى عهد الملك إدوارد فى مطلع القرن العشرين ؛ وقد عمل على انتزاع ذاته من تقاليد هذه البيئة وقيمها على أسرع الانحاء الممكنة وأوفاها . وكان السفر طريقة من الطرق التى مكنته من إقامة مسافة فاصلة بين ذاته وخلفيته . وقد زار مع أودن الصين أثناء حربها مع اليابان حيث شاهدا الطائرات المغيرة تنقض على الباجودات (المعابد البوذية) ، وشعارات التنين المرسومة على المعابد تتصاعد منها النيران نتيجة للقصف ، واللوريات التى تحمل أعداد من الجنود ، وحشود اللاجئين الذين أزعجوا عن ديارهم . كذلك عرف برلين فى الثلاثينات : الميل إلى انتهاب لذات الحياة فى ظل قوة سياسية غاشمة ، العنف فى الشوارع والصلبان المعقوفة ، أحذية الجنود الثقيلة التى تسحق الأجساد . وفى برلين ـ كما يقول الشاعر والناقد الانجليزى إيان هاملتون فى برنامج قدمته القناة الثانية فى التلفزيون البريطانى بمناسبة وفاة إشروود ـ كان إشروود مسجلا لايعرف التحيز لكل ما يتصادف وقوعه .

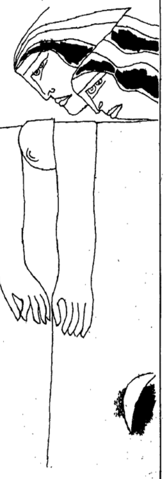
ويؤيد هذا الوصف ما قاله إشروود عن نفسه فى كتابه المسمى « وداعا لبرلين » : « انما أنا آلة تصوير ، مفتوحة الغالق ، سلبية تماما ، تسجل ولا تفكر » على ان هذه الجملة ربما كانت أكثر ما كتبه فى حياته تضليلا . فإن كتاب « وداعا لبرلين » . ليس مجرد تدريب على الواقعية الفوتواغرافية ، وإنما هو ينم ـ فى كل موضع ـ على قدرة الفنان على الانتقاء والتحكم فى مادته . وهو ، على النقيض من التوثيق العشوائى ، يرتب مادته فى شكل نماذج أنيقة ؛ ويتقدم كل قسم من أقسام الكتاب الستة على نفس النحو : من انقشاع الأوهام إلى الانكسار . إنه أبعد ما يكون عن المذهب الطبيعى التبسيطى ؛ وإنما يستخدم ـ على نحو مطرد ـ المجاز لكى يرسم صورة لبرلين ، وهى مدينة كانت ـ حتى فى أيام هدوئها النسبى ـ تغلى باحتمالات تفجر العنف ، وهو ما حدث فعلاً حين أمسك فيها النازى بأزمّة الحكم .

كذلك لم يكن إشروود منعزلا عن السياسة . فبعد ان زاره صديقه الكاتب البريطانى إدوارد أبوارد ـ وكان من الملتزمين سياسيا فى برلين عام ١٩٣٢ ، أدرك كيف كانت برلين تغلى بالبطالة ، وسوء التغذية ، ورعب رجال الأعمال من تقلبات السوق ، وكراهية الألمان لمعاهدة فرساى التى فرضها الحلفاء عليهم ، بعد هزيمة ألمانيا فى الحرب العالمية الأولى ، وجرحوا بها كبرياءهم القومى جرحا بليغا أحسن هتلر ورجاله استغلاله فى إثارة النعرة العنصرية الألمانية ضد الديمقراطية الغربية واليهود والشيوعيين . وقد دخلت هذه العناصر كلها فى تكوين كتاب « وداعا لبرلين » . وقبل ان يفر إشروود بجلده من مدينة برلين ، كان هذا الجو السياسى العنيف قد أعدى خياله إلى حد الإصابة بهلوسات كانت تصور له أن ورق حائط غرفته يخفى تحته صلبانا معقوفة ، وان أثاث بيته قد تحول إلى اللون البنى ، وهو اللون الذى كان شارة لباس النازى .

ويبقى ـ بعد ذلك كله ـ ان التباعد كان فعلا هو الخيط الذى ينتظم حياة إشروود وكتاباته . لقد كان يحب العيش فى ولاية كاليفورنيا الأمريكية ، وهى التى اتخذها وطنا بعد أكثر قراراته إثارة للجدل : قراره ان يغادر انجلترا قبل نشوب الحرب العالمية الثانية ، وان يغدو مواطنا أمريكيا . إن ما شده إلى كاليفورنيا هو ان مبانيها كانت توحى بأنها عابرة وزائلة ، على العكس من المبانى الراسخة التى عرفها فى أوربا القديمة . ففى أمريكا ـ الحديثة العهد نسبيا ـ كانت المدن تُبنى ويُعاد بناؤها على نحو مستمر ، والمساكن تلوح مؤقتة لن يمكث فيها ساكنوها طويلا ، مما لاءم اهتمامه بالفلسفة الهندوكية التى تتحدث عن قناع « المايا » الذى يحجبنا عن الحقائق ، كما تتحدث عن ضلالات الحياة وأوهامها . وهذا الارتباط بين حياة إشروود على الساحل الغربى للولايات المتحدة وميله إلى ديانات الشرق الأقصى يومىء إلى الصلة بين سنواته فى برلين وسنواته فى سانتا مونيكا بولاية كاليفورنيا . لقد كان يجد فى مظاهر الاضمحلال تجربة مطهرة على نحو صحى . وكان يفضل أطلال المبانى التى قوضت حديثا على أطلال الآثار القديمة ، إذ كان يرى فى الأولى إيحاء أقوى بما للحياة من طابع عابر زائل . ففى مثل هذه الأماكن يغدو من الأيسر تقبل فكرة ان المرء مآله إلى الزوال ، تماما مثل هذه المبانى ○

هوامش وهواجس
حول شعر أحمد زرزور

د. يحى الرخاوى



○قراءة فى ملف « القاهرة » وقصائد أخرى ○

لظروف ليست موضوعية تماما ــ من وجهة نظرى ــ أتيحت لى هذه الفرصة لاعيد قراءة بعض شعر شاب يتفجر رقة وثورة فى آن ، اقرؤه بحروف مكتوبة « هكذا » !

ولابد لى أن أحدد صفتى التى أقرأ/أكتب بها الآن ، والتى أعتز بها أكثر من غيرها ، ألا وهى أنى قارئى مجتهد ، فلست ناقداً للشعر ، كما أنى لست شاعراً ، ثم إن صفتى وأرضيتى ومهنتى النفسية لا تتدخل بأمر منى إلا بمقدار ما تتدخل سائر معارفى وخبراتى الأخرى

ولكن هل يوجد ما يسمى « نقد الشعر » بمعنى الحكم عليه من خارجه ؟! وهل يمكن ؟ فأحيانا يبدو لى أن نقد الشعر هو من الأمور المستحيلة أصلاً ، فالشعر يُستقبل ، ويُعاش ، ويُرفض ، ويجادل ، ويُعاود ، ويُبدع ، فيتجدد ، ويتفرع ، ويُولَد ، وكل هذا ومثله ليس إلا « شعرا على شعر » إن صح التعبير ، أما أن نمسك بسن القلم فنحفر به على سطح المتن المقدس جدولاً لضرب نبضه الحيوى ، فنحن نخدش وجه فتوته وجماله ، لاننقده !

إن الإمساك « بحدّ العقل » لتقطيع أوصال القصيدة لعرضها فى مشرحة « الفهم » بالقياس إلى بعض النصائح أو بالمطابقة مع شرائح المناظر الطبيعية المسطحة المعروضة من خلال « مسلاط » قديم مستورد ــ كل هذا بعيد عن لبس الدروع فى اندفاعة المحاولة لمواجهة هذا الهجوم المبدع بما هو . .

فهذه كانت البداية .

● ● ●

وحين تساءلت عن جدوى ما أفعل « قارئا مجتهدا » ، رجحت أننا أمام شعر بهذا التحدى والمفاجأة ، لابد لنا نحن القراء من أن نتكاتف لنواجهه ، لعل بعضنا يعين بعضا فى مسئولية تلقى الكلمة « اللوجوس » قولا ثقيلا ــ ولا أقول فى فك رموزه ، فقد لا ينبغى أن نفك تماما ، فهذه القراءة بحروف مكتوبة هى محاولة فى هذا الاتجاه ، وإن كنت أقدّر ــ ومن البداية ــ أنى واقع لا محالة فى المحظورين اللذين حذّرت منهما حالاً وهما : « خدش الجمال وتمزيق الأوصال » ، وعذرى أنى أحاول بما استطعت ، لعلنا نتأنس « معا » بصدق التوجه ، ونحن نقف فى خشوع متناغم ، أو استلهام مفجّر أو حوار خلاق ، أو كل ذلك أمام ما يصعب على أي منا أن يقترب منه ، وحده ، بحقه ، اللهم إلا إذا أغفل أغلبه ، أو قرأ غيره وهو يحسب أنه يقرأه . .

● ● ●

وفى هذا الاجتهاد أبدأ بأن أضع لنفسى ولمن شاء أن يؤنس قراءتى هذه : بعض الخطوط العريضة التى قد تسمح بحركة أكثر مرونة ، كما قد تحمل القارىء المشارك مسئولية محاسبتى بما ألزمت نفسى به ، لا أكثر ؛ فأقول :

أولا : الشعر ليس واحداً ، فلا ينبغى أن نعيشه أو نقرأه بمقياس واحد ، وبالتالى لا ينبغى أن نفاضل بينه وبين بعضه إذا لم يكن موضوع المقارنة من نفس الجنس ، وقد استقر الرأى ــ أو كاد ــ على أن الشعر ليس فقط ايقاعا ، أو صورة أو جمالاً ، أو خيالاً ، أو حركية ، وإن كان عادة

يحوى قليلاً أو كثيراً من كل هذا وغيره ، كما أنه ليس كل الشعر أداة لما هو بعده ولا ينبغى أن يكون كله كذلك .

ويقع ـ إذن ـ نوع الشعر ، أو يتحدد مستواه على متدرج الشعر بحسب غلبة صفة أو أكثر من هذه الصفات على ماسواها ، وعلى ذلك .

ثانيا : يمكن ـ قبل أن نقرأ معا ـ أن نحدد بعض أنواع الشعر أو مستوياته من المنطلق الذى يسمح لنا بانتقاء الأداة التى تصلح لنا هنا ، وهذا التحديد ليس تصنيفا قاطعا ، ولكنه تقريب لازم ، ومن ذلك : فإن « **أقصى الشعر** »[٤] ـ وهذا هو موضوع هذا المقال ـ « هو جدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تتفجر فى علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوى السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها تماما ـ ويلزم الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كامنة فى ما هو ليس لفظا متاحا للتواصل[٥] ، وفى نفس الوقت : حين ترفض أن تحشر نفسها فى تركيب لغوى مسبق الإعداد ، فالشعر هو عملية تخليق الكيان اللغوى فى محاولة الوصول إلى أقرب ما يشير إلى الخبرة الوجودية المنبثقة »[٦] . .

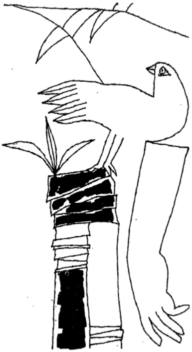
ولكن هذا لا يكفى ليكون نتاج هذا الجدل شعراً ، فالأمر يتطلب سياقاً قادراً ، وصورة مشتملة ، ووعياً مسئولاً ، وتواصلا ممكنا ، وكُلِّية متناغمة . .

أما سائر أنواع (مستويات) الشعر : فيكفى الاشارة اليها ، لأن شعر زرزورلايخلو منها إلا قليلا ، ومن ذلك : **الشعر الجميل** = وهو الذى يستعمل ـ غالبا ـ اللغة السائدة ليقدم صورة وجدانية متكاملة التناسق ، **والشعر المحرِّض** = وهو الذى يوظف النغم والإيقاع ، والتكثيف فى تحريك المجاميع إلى غرض يعتبره من مصلحتهم فى التعبير (ويقال عنه أحيانا : الثورى) .

والشعر الحكمة = وهو أيضا يلخص خبرة (أخلاقية فى العادة) فى ايجاز جميل منغم .

وهكذا ـ وغير ذلك كثير ـ حتى نصل إلى أدناه ـ مما ليس شعراً ـ مثل الأرجوزة التعليمية ، وبديهى أن أى تداخل جائز ، كما أنه بديهى أيضا أن هذا التقسيم يختلف تماما عن تحديد أغراض الشعر من مدح وغزل . . . الخ .

وقد عمدت إلى اثبات هذا الاستطراد الضرورى ـ رغم بداهته ـ حتى أؤكد ما ذهبت إليه من ضرورة تحديد المقاييس التى نقيس بها الشعر ، أو بتعبير أدق : الأدوات التى تمكننا من قراءته ، وبالتالى : لا يقول قائل عن أغلب شعر المعرى أو بعض شعر المتنبى أنه ليس شعرا وقد قيل « بمقياس أقصى الشعر » (ابن خلدون) . .



كما لا يقولن أحدهم أن شعر زرزورليس شعراً بمقياس الجمال السائد أو الالتزام الساكن ، ولعل مثل هذا التحديد المبدئى للمقياس والأداة يجنبنا الوقوع فى مثل الاختلاف الذى نُشر « **بالقاهرة** » بين ناقدين متميزين حول نفس الشعر والشاعر[٧] ، حيث استعملت أدوات لقياس ما لايقاس بها وكأننا نزن التفاح بالسنتيمتر ، أو نقيس طول الطريق بألوان الطيف . . . الخ ، علما بأن الديوان الواحد ، وربما القصيدة الواحدة (مثل قصيدة زرزور : **تقرير عن رجل تحت حد السكين ـ القاهرة ـ العدد (٥٤) ١٩٨٦**) **قد تحتاج إلى أدوات مختلفة وإن كانت تكمل بعضها بعضا** . .



ثالثا : إن ما أسميناه « أقصى الشعر » واعتبرناه جدلاً خلاقا بين ظاهرة وجودية منبثقة ، وبين تركيب لغوى متحرك ، لا يمكن اعتباره مسألة عقلية (أو عقلانية) أو تجريدية منفصلة عن الجسد من ناحية ، وعن الواقع من ناحية أخرى ، فهذا الجدل ـ وإن ظهرت الكلمات وجها لحركته ـ هو « فعل فى ذاته »[٨] ، لأن التغيير المواكب له لا يقتصر على اللعب بالمفاهيم التجريدية فى تراكيب جديدة حتى يتهم بالشكلية ، **وإنما هو يغوص فى جوهر الكيان البشرى منغماً فى تراب الواقع** ، بشكل مرعب ، وكلى ، ومتكامل ؛ لهذا : فإن من يمارس هذا المستوى من الشعر : ابداعاً منشئا ، أو ابداعا متلقيا ، لابد وأن يشعر به ـ ما عاشه بحق ـ يسرى فى جسده كله بما يخيفه ، ويقلقه تمهيداً لأن ـ يجمعه ـ إذ يعيده كلاً جديداً حالة كونه شاعرا ، ثم هو ـ عادة ـ لا يستمر هكذا (للأسف) فينشق الوعى وتحلو المهارب حتى تعاوده حالة الشعر من جديد ، وهكذا[٩] وقد عنيت أن أحدد ذلك ابتداء ـ لأنبه على أن رفضنا لقراءة شعر زرزور ومثله ، أو عجزنا عن ذلك ، قد يكون دفاعا ضد هذه العملية المرعبة المخلخلة ، وهو دفاع مشروع إلا أن ثمنه باهظ بحساب حركية التطور ، فمن لا يغار لا يخطو « **فلا يرى إلا ما رأى ، مما لم يعد يراه** » !!!

● ● ●

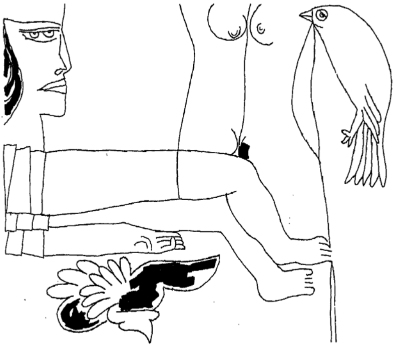
من خلال ما تقدم ، نستطيع أن نقول إن شعر زرزورلابد أن يُقاس بما يقاس به « أقصى الشعر » بكل المواصفات السابقة ، وعليه فهو يقاس بحركيته وجدليته فى لغته المتحدية ، كما يقاس باتساقه الداخلى (جماله الخاص) ، وأخيراً بمدى اختراقه وإرعابه فى تماسك متزن ، وبهذا القياس : فقد حق قدراً طيباً من كل ما هو (هوامش) ، مع التحفظ اللازم (هواجس) !

ويستحيل ابتداء أن تغطى قراءتى لزرزور أية مساحة قادرة على الوفاء بتوضيح أو تدعيم ما ذهبت إليه حالاً بدرجة مقنعة ، بل إن قراءة قصيدة واحدة قد تستلزم ما هو ليس فى طاقتى ، بل إن وقفة أمام لقطة واحدة من قصيدة واحدة هو أمر بالغ الشدة والتحدى[١٠]

أما عن الهوامش :

وقد يكون مناسباً أن أعلن كيف تمت قراءتى هذه :

فقد ظللت قبلها « أحايل » بعض هذا الشعر منذ بداية نشره فى أبريل ١٩٨٤م ـ فى « **الانسان والتطور** »[١١] ، فأعجب به فى إجماله ، ولكنى أعجز عن حواره ، فأتوقف حتى أكاد أعدل ، ثم حين بدأ النشر المنتظم للشاعر فى « **القاهرة** » وجدت أمامى جرعة أشهى وأخفَّ سهّلت على العودة إلى محاولاتى فيها هو أقوى وأخطر ، فأعدت القراءة من جديد ، فتوقفت عند



رسائله ، وأمام كلياته ، كما تجرأت فنبشت فى بعض أجزاء شعره وحولها ، أستسمحها أن تبوح ، فباحت وما باحت ، ثم نحيتها جميعاً ، وانتظرت ، حتى جاءت هذه الدعوة للكتابة ، فعاودت الكرَّة بنفس الخطوات ، ثم ابتعدت ، ثم عدت دون أن أفتح الملف أصلاً[١٣] ، وقلت أكتب ما بلغنى من كل ذلك فى جملة مفيدة ، لامّة ، ثم أنظر فيما كتبت وأنا أعاود القراءة من خلال هذه الجملة التى طالت حتى أصبحت هكذا :

« هذا شاعر ، فى موقف السؤال والتساؤل ، فإذا تحرك فهو على « برزخ » أدقّ من الشعرة ، يدور حول النار فى حوار ، منتشياً بجرحه ، رافلاً فى دمائه ، مُطلقا صرخاته فى كل اتجاه ، مفجرا للصخور والحجارة ، وقد يهمد فيغفو ، أو يرجو ، أو يرقص ؛ أو يحلو = إلى وثبة نافرة فى جدلية لا تهمد ، محاذياً للتهديد بالتناثر دون جنون ، نابضاً من داخل اللغة فى كل اتجاه (بما يحتمل لىّ عنقها حتى المدى وأبعد . .) ! .

وكان خليقا بى ــ بعد ما قدمت ــ أن أتوقف عند هذا الحد ، وأنصح القارىء بالعودة إلى القراءة من خلال هذه القواعد العامة للمرة الـ « كذا » ! إلاّ أنى انتهيت إلىّ أنى مُلزم ــ بما قدمت أيضا ــ أن نعاون بعضنا بعضاً أمام هذا الشعر ، حتى يمكن أن نتقدم ــ معا ــ أكثر ، فقررت أن أواصل (مُقترفاً ما نهيتُ عنه) ، فليس أمامى إلاّ ذلك ، ولعل أتفق مع القارىء ابتداء ــ أن يأخذنى كمرحلة قابلة للنسخ (حتى بقراءة تالية منى) كما لابد للقارىء من أن يعود إلى القصيدة الأصل ولا يعتمد على مقتطفى المحدود ، ثم ليكن حوار ، وليستمر الإبداع مشاركة . . !

ثم عوداً إلى تقطيع أوصال « الجملة المفيدة » دعونا ننظر فيها جرعة جرعة ، على ما فى ذلك من خطأ ثم نرى :

١ - هذا شاعر : متى حقق القدر المناسب من الجدل الخلاق مع اللغة ملتزماً بوحدة لامّة ، وغاية ، متجهة ، مغمسة فى الواقع الحيوى = وهو كذلك ، وقد فعل بدرجة كافية . . .

٢ - فى موقف السؤال والتساؤل : وهذا الموقف نراه فى الجو العام ، كما نراه حاضراً ، ماثلاً فى ألفاظه وعلاماته (الاستفهام) وهو موقف قائم بذاته لا يتطلب الإجابة ، بل كثيرا ما يحمل الإجابة ، أو على الأقل : الحفز لإعادة النظر ونحن نلقاه صريحاً :

ــ « ياكم سألت عن الشائين إذ غابت الموجدات »[١٤]

(ط/١)

ــ « آه أعرف أن السؤال احتشاد المسرات والمرثيات
السؤال الجنون
السؤال التهاليل للشفتين الكنودين »
(ط/٤)

والسؤال يؤدى إلى التساؤل ويواكبه ، ولكن يبدو أن التساؤل أكثر تحريكا وأوهج حريقا :

ــ « آه السؤال ــ التساؤل
نار التساؤل
نار . . . ! » **(ط/٤)**

ومـوقف السؤال والتساؤل يطرح نفسه ــ عادة ــ قبل كل علامة استفهام :

ــ « فهل غُضْتَ للأطم الجاهلىّ وزاوجته بالصفاء ،
أم البحُر شدَّك فى مهرجان القبيلة ؟! »
(ق/١)

وهو يحمل الإجابة :

ــ « فهل يسمع الآلهة المبجلون حديث الخلايا التى لم تحاول . . . »؟!

ــ « هل هناك من هو أبهظ منى وجَعاً ، أو أبخس ثمنا » . . . ؟
(ط/٧)

وإذا صح أن قصيدة « سيرة ذاتية » فيها من الشاعر الشعر ، مثلما فيها من الشاعر الشخصى ، فإن لنا أن نقول إن موقف التساؤل الشخصى/الشعرى الذى تبدأ به القصيدة . . إلى قرب نهايتها له دلالته الخاصة :

ــ « هل تذكر البدايات . . ؟
إلى

ــ « هل تتوق لمزيد من بساط الريح »؟

والتساؤل بلا نص عليه ، ولا صيغة استفهام يأتينا أكثر شاعرية ، وإيحائية ، نلحظه بوجه خاص فى النهايات المفتوحة مثل أغلب نهايات القصائد المنشورة للشاعر فى (القاهرة) :

ــ « لكلّ امرىء ما نوى . ؟
(ق/١)

ــ لكنما العازفُ الحلوُ يُخفى مزاميره
بين بين . . !
(ق/٦)

ــ فصعدتُ/دنوتُ/وَهَيأتُ جرحا كليا
(ق/٨)

فهذه « النية المفتوحة ، والبين بين ، والتهيؤ » التى تأتى فى نهايات القصائد ، ليست إلاّ اعلان عنه ، أو دعوة إلى ، موقف البحث والتفتح المتضمنين فى السؤال المتساءل ! . .

٣ - فإذا ما تحرك فهو على برزخ أدق من الشعرة :

وبنفس التنوع ، يطالعنا زرزور على برزخه ، فيعلن مأزقه باللفظ الصريح ، كما قد نجد انفسنا معه نترجح دون يقين ، وهو لا يقدم على هذه الحركة بنفس طلاقة التساؤل وتواتره ، لكنه

(أ)يستأذن (ب)ويتردد

(ج)ويتصالح حتى مظنة التهرب فى السكون !

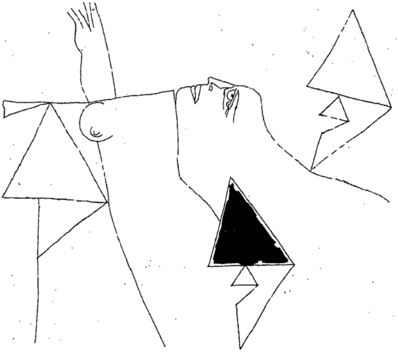
(أ) « أيصلح لى عنفوان التساؤل بين رمال التحالم قطرا فقطرا وأغنية فانتحابا »؟؟
(ط/٤)

ــ « وأنّ لخطوى بقصّاص ليل المسالك »
(ق/٥)

(ب) « أنت لا تستطيع اقتحام الأراضين ،
لا تستطيع اجتياز السماوات ،
بينها برزخ أنت/للرقص »
(ق/١)

وهنا يجدر بنا أن نتوقف قليلا عند رسم الكلمات الذى تعمدنا أن نورده فى هذا المقتطف بنصه ، فاختفاء الفاصلة بين « برزخ » و« أنت » ، ثم انتهاء السطر بـ« أنت » ، لتأتى كلمة « الرقص » فى سطر تال = لابد وأن يفتح الأبواب لاحتمالات مختلفة فقد يكون العجز عن اختيار البرزخ بين « السماوات » و« الأراضين » ، وبين كل سماء وأرض على حدة : قد دعى الشاعر أن يكون هو نفسه « البرزخ » (برزخ أنت) وغير هذا . .

لكن بقية المقطع يوحى بالكمون وعدم الاستفزاز بحجة أن « المدى ناصح ، واهتبالك أنصح » فهل كان مهرباً أن يكون هو البرزخ حتى لا يضطر أن يغامر بعبوره : « أنت لا تستطيع » ، وهل يبرر هذا الاتهام بالهرب أن أفسر استقبالى للمزاوجة بين « الصفاء واللاطم الجاهلىّ » باعتبارها تسوية مشبوهة لا جدلاً خلاقا ؟!! — انظر فقرة الجدلية فيما بعد —



(ج) وقد تكرر لى الإحساس بهذه المحاولة التصالحية المغشوشة فى أكثر من موضع ، فمع أن حركة زرزور على « البرزخ » هى حركة مغامرة فى « اتجاه » ، إلا إنى لم ألحظ ـ بدرجة كافية ـ عنف المحاولة أو إصرار التحدى ثمة هرب يلوح غالباً :

— « خيولك يا أرض تحت البرارى تُحمحم شاردة »
والجمال الحمولة تجفل . . » (ق/٥)

وحين يُضطر أن يغامر إذ تفشل — حتما — التسوية الخبيثة ، يغمض الأمر عليه ، ويزداد توجساً :

— « الرحال التباس
والرحيل احتباس »
(ق/٦)

وقد يندفع ، لكنى أتصور — بغير وجه حق ظاهر — انها اندفاعة مسحوبة من داخلها مهزومة خطواتها ، مجهولة عواقبها :

— « سافرت فى الشوك ، جُزْتُ البرارى اللئيمة . . »
(ط/٣)

لكن ما راعنى فى موقف زرزور فوق « البرزخ » هو أن العائق لم يكن دائما صعوبة النقلة ، بقدر ما هو شدة تعلقه السرى « بالمقدس القديم » رغم كل تشنجاته العكسية :

— « كيف غابت العاصمة المقدسة
فضلت السيوف غبار نقع الخيول »
(ط/٥)

وبنظرة أشد شكا فى اندفاعته ، أكاد ألمح عينيه ناظرتين للوراء فى حنين طاغ يتلمس أن يحصل على الموافقة (التوقيع) من المقدسات القديمة ، حتى وأنى قرأت تساوله عن سماع (الآلهة المبجلون) بلهجة الاستعطاف لا بوعيد الانذار ، وذلك فى قوله :

— « فهل يسمع الآلهة المبجلون
نجيب الخلايا التى لم تحاول — يوماً — قطع علاقاتها
مع دماء التخثر والحموضة . . ؟! »
(ط/٧)

وأكد لى بعض ذلك أن التهديد لا يأتيه من القديم ، بقدر ما يأتيه من الحلم ، من احتمال الصحو ، من حركة الربيع :

— « أنا معصوم من حلمى/من صحوى » . .
— « أنا مسفوح بربيعى » !
(ق/٣)

وقبل أن أنتقل إلى الفقرة التالية من « الجملة المفيدة » راودنى ميل الاعتراف بأنى قد أكون أقحمت هذه الرؤية على موقف الشاعر إقحاما لا يكفى لتأييده خطف بيت من هنا وفقرة من هناك . . من يدرى ؟! وقد يكون مفيداً وأنا أختتم دعم هذه الفقرة (البرزخية) أن أورد كيف شد رؤيتى رسم اسم الشاعر — رغم اختلاف التشكيل — فإذا بى أراه فوق أشد (البرازخ) تحدياً وإيلاماً :

— « وهى تحض زوزورها
قابضا بالجناحين
جمر الندى » (ق/٤)

٤ — يدور حول النار فى حوار :

إذا كان شاعرنا قد « استقر » فى موقف التساؤل ثم تحرك هيابا مرتاباً على « برزخ النقلة » : دون نقلة ، حيث أعيق بالتسوية مرة ، وبالاستسماح مرة ، فإن هذا أو ذاك لا يعنيان أنه ليس مقاتلاً ، عنيدا ، فتساؤله عادة لا ينتهى باستسلام أو تسليم ، والمأزق هنا فوق البرزخ ليس غالبا سيرا فى المحل ، بل هو أيضا مواجهة فوق رمضاء لا تسمح باستقرار آمن لمدة طويلة فثمة حريق ونيران ، إلاّ أن شاعرنا سرعان ما يصاحب النار ، ويدافع عنها ، ويولّدها ، فهى دفء وحفز وحياة فى أغلب الأمر . . وبداية نبدأ بإيضاح كيف « يشعلها التساؤل » ثم كيف « يستثمرها القبول » :

— « السؤال التهاليل للشفتين
لنار التساؤل/شهد الاجابات
آه السؤال — التساؤل
نار التساؤل
نار . . ! »
(ط/٤)

وهكذا يلقينا السؤال فى جمر المجهول رغم الوعد « بشهد الاجابات » ، لكن الشاعر لا يستسلم للظاها الحارق ، ولا يُستدرج رفض فعل النار بما يعد به ، فهو يستقبلها دفء قبول ، وموضوع أئتناس ، وربما مصدر حماية له فى عمق (ينعه) بالبرد :

— « أىُ وحش لعين يُحارب نارَ القبول »
(ط/١)

— « أوغلت فى الثلج آنست ناراً ،
وحوصرت بالنار/أينعنى البردُ . . »
(ط/٣)

بل إنه يستوعبها طاقة خلاقة واعدة بالخصوبة مع كمونها الظاهرى :

— « نار الخصوبة كامنة . . »

(ق/١)

وقد يكون مناسباً أن نتتبع علاقة زرزور بالنار فى قصيدة واحدة ، هى آخر قصائد (القاهرة) — حتى كتابة هذه الدراسة — وهى قصيدة (مواجهة) العدد ٥٥ لسنة ١٩٨٦ ، فيتدرج الأمر من :

(أ) المواجهة فى تحد
(ب) إلى الاحتواء فى تهاد
(ج) إلى التسليم فى تناثر
(د) فالتقمص فى اشفاق
(هـ) فالتجنب فى انسحاب
(و) إلى مواجهة أرقّ ما تكون المواجهة — بعد أن تحل الأغنيات محل النار ، لكن هذا لا يتم ألاّ بعد التسليم للموت :

(أ) « علِىَّ مواجهةِ النار . . دحض حدائقها فاحترقتُ/اخترقتُ » !
(ب) « هـا : سورة للهيب طـرى تجوسُ خلالى »
(ج) « أنت لككتنى يامها النار
وفرقت فىّ مظاهرة الجرح »
(د) « أهيب بكل الفراشات ينأين عنى »
(هـ)« أنا رجل/لن يؤانس نارا »
(و) « علَى مواجهة الأغنيات . .
— قل لى القلب/كن للردى ! »

(ق/٨)

٥ - منتشياً بجرحه ، رافلاً فى دمائه :

والواقف مع أحمد زرزورفى تساؤلاته على برازخه محاطا بناره/متلظيا ، مؤتنسا ، مواجها ، منسحباً ، هو واقف على طرف إصبع قدم واحدة (الإصبع الأصغر) وشظايا بركان تحوم حوله ، فيطير إليها فى معركة حيوية ملطخة/مزينة بالدم ، نازفا من جروح متحركة . .

ولكن لا يظن أحد — دائما - أن دم زرزورهو نزف جريح يحتضر ، بل هو أساساً = دليل حياة تنبض وجرحه ليس إعاقة مهزوم وانما هو — أصلا = حفز حركة . .
قد يكون الدم دنيئا والجرح خانقا :

— « ورعشتها ترجمة للدنىء من الدم
آه من الجرح إذ يستوى طاعنا فى الخضوع/وما من مدار »

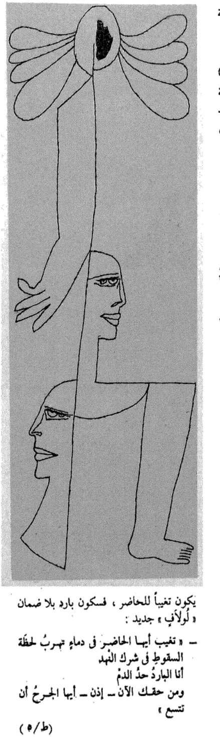
(ط/٢)

وأنظر إلى قافلة وازدهار الدماء :

— « أصير اصطخاباً نجيبا ، وقافلة من جراح فمن خشخشات الخريف ازدهارُ الدماء »

(ط/٣)

ونبض الدماء — أيضا — هو حماية من السقوط فيما هو دونه ، ولكنه — للأسف — قد



يكون تغيباً للحاضر ، فسكون بارد بلا ضمان « لُولأَفِ » جديد :

— « تغيب أيها الحاضر فى دماءٍ تهربُ لحظَة السقوطِ فى شرك النهد
أنا الباردُ حدُّ الدمْ
ومن حقك الآن — إذن — أيها الجرحُ أن تتسع »

(ط/٥)

فدماء زرزور — إذن ليست مقدمة نزيف حتى الموت ، حتى لو كانت دماء التخثر والحموضة ، فهى متصلة بنحيب الخلايا ، وطالما هو يُدْمَى متلألئا ، مثرثرا ، فهو يحيا ، رغم « رشفهم » لهذه الدماء ، فلاهم يرتوون ولا هو يموت ، بل ينسج من دمائه حُلة لقمر مضىء :

— « الذين رشفوا دمى وهو يتلألأ فى محاجر الزفاق
والذين رشفوا دمى وهو يثرثر مبديا رأيه
وهكذا أدمى قيد الجهات الأربع
ألا تخلجون إذن من القمر الرافل فى حلته الدموية »؟! (ط/٨)

وإذا كانت الدماء الحياة والدماء الحُلة ، والدماء التحدى ، وغير ذلك ، قد غطت جزءاً كبيرا من قصائد « التطور » ، فإنها قد توارت — إلاّ قليلاً — فى قصائد « القاهرة » ، حيث ظهر أكثر : ما هو جرح ، وقد بدا الجرح بنفس حيوية الدم وحفزه واضاءته ولأمِه :

— « فما بال شعرى يحيد عن الجرح »

(ق/١)

— « استقبل موروث الجرح »

(ق/٣)

— « فاحمل لهم شمسة الجرح »

(ق/٤)

نعم : الدم عند زرزورهو رمز حياة ودليل نبض وعلامة حركة وشرف وجود ، وحتى حين يرق زرزور ويكتب شعرا جميلا إذ ينساب ليناً مغنياً مودعاً ، يغتسل من دمه ، لكنه « غُسل » الموت الصادح فتنساب الدماءُ الوسامُ عائدة إلى زخم الطبيعة ، كانت وساما واستُرِدَّ ، فلا حياة بلا نزف/هذا هو :

— والشاعر النبيل/فى موته يغنى
فيَستعيد النيل/نوط الدماء منى !

(ق/٧)

٦ مطلقاً صرخته فى كل اتجاه :—

على أن الرضا بالجمع ، واستثماره ، والزهو بالنزف ، وإحيائه ، لا يلغى الألم ، فالشاعر هنا لا يكف — يصرخ ألماً طيباً على أن آهاته ليست كلها كذلك ، فثمة ضراعة ، وثمة نداء ، وثمة تنبيه ، وثمة تعجب ، ولابد أن أعترف أنى استقبلت صرخاته بترحيب فاتر ، فما قربتنى أبداً من ألمه الغائر :

— « آه دمى غرّرته الأغانى
آه من الصحو حين يشق الضلوع
آه احتوتنى سماواتك المقمرات »

(ط/٢)

— « آه كم الشمس كانت صديقة
آه كم عذبتنى مواعيدك القاسيات
آه أعرف أن السؤال احتشاد المسرات »

(ط/٤)

— « آه أنا البارد حد الدم » (ط/٥)
— « آه كم دُفع فيك أيها الشاعر
« آه من ثقب أسود إلى ثقب أسود
« آه أعرف أنك كالخزامى لا يبدد »

(ط/٦)

— « آه أنا مرئى تحت مجهر الفضيحة »

(ط/٧)

على أننا نلاحظ أنه على كثرة الآهات فى قصائد (التطور) ، فإنها قلّت وتغيرت نبرتها فى قصائد (القاهرة) ، فأصبحت تقريرية أكثر منها نداء أو توجعاً :—

— « آه صدقت ، وآمنت

يأتى زمان على أمتى »
(ق/٥)

ــ « آه نشرب الكثير ، والحَجَّاج »
(ق/٧)

وقد حاولت أن أُقنع نفسى بضرورة هذه الآهات فلم استطع ، حتى أنى عددتها ضد شاعريته ، فقمت بحذف بعضها ، فأغلبها (وربما كلها) ، فوجدت أن صرخاته وإيماءاته تصل أسرع فتثير مشاركة لألم محتمل ، وحوار مبدع ، ولكنها مع اعلامها عن هذه « الآهات » وبها ، فقد تهز رءوسنا إستجابة أو شفقة أو عجباً ــ فحسب ــ ونفس الاعتراض يسرى على صيغة التعجب :ــ

ــ « والماء/حين تتقافز أقواسك »
(ط/٦)

فقارن ذلك بتلك الآهات المخترقة دون آهة :ــ

ــ « أتصلح لى شهقات التشكل فى اللوحة الزئبقية ،
حيث المواجد مضروبة بالسديم الملون »
(ط/٤)

أوــ « لو انتحى بشوكه
لو ارتمى على رمضائه
لو فرّ من حديقة »
(ق/٢)

٧ مفجراً للصخور والحجارة :ــ

ونحن نأتنس بقبوله نزفة ، وهدهدته جرحه ، وتنوع صرخاته ، ونحن نتبين أنه ليس نزيف الذبيحة المطروحة ، لكنه « نضْحُ » الجروح الحية ، نصطدم حتماً بأحجاره وصخوره ، فنكتشف ــ لتكتمل الصورة ــ أن حجارة احمد زرزور ليست أنقاضاً أو شظايا تماماً ، لكنها أيضا ــ وربما قبلاً ــ حجارة كريمة ــ أو منابع صافية :

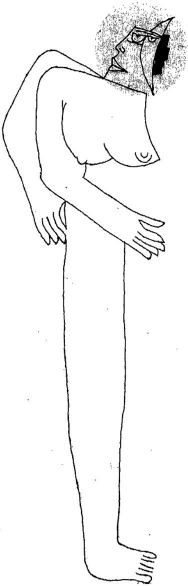
ــ « خرائط أسْمى الحجار معلقة فى دنء المعاول »
(ط/١)

ــ « وظن الزمازم فى الصخر »
« ونبع الزمازم فى الصخر »
(ط/٢)

وحين ينتقل (زرزور) بحجارته إلى مستوى آخر ، يروح يؤكد على العلاقة بالمكان ، بالطل ، بالبلاد ، بما يوحى مرة بقسوة الصد (ربما عتاباً) ومرة بوعد الخصوبة رغم صلابة الظاهر :

ــ « والبلاد الحجارة ترجم عاشقها
أنا مؤمن يا بلاد الحجارة والدِّمن الخُضر »
(ط/٤)

ومرة واحدة يكون الحجر حجراً ، مسخاً جماداً ، لعنة أسطورية ، فلا مانع :ــ
ــ « يموت من يرانى/أو يُمسَخ حجراً »
(ط/٧)



ولعلنا نلاحظ ــ أخيراً ــ أن هذه الحجارة لا تظهر فى قصائد (القاهرة) هكذا ، إنما ظهرت فى قصائد (التطور) ، بما يدل ــ ضمنا ــ على أن ثمة فرقا يستحق العودة للتأمل !

٨ وقد يهمد فيغفو ، أو يرجو ، أو يرقص ، أو يحلو :ــ

حركة مرهقة ، ونزف صارخ رغم حيويته ، وخبط وحجارة وآلام ، وفى كل : دفع ونبض ووعد ، فلابد أن يصيبه ــ ونحن معه ــ النَّصَبُ تأجيلاً أو هرباً ، أو أن يغلبه الأمر لفترة : فيرتاح غناء وسكينة ، وفى هذا اكتفى بأمثلة محدودة بادئاً بالإستكانة والخنوع أو الانهيار حتى الراحة بالموت :ــ

ــ « والمستطيب خيولَ المسد » (ط/١)
ــ « الجرح يستوى كوكباً طاعناً فى الخضوع »
(ط/٢)

ــ « اقذفنى بمزاميرك الأخيرة/اقذفنى واسترح »

(لاحظ هنا احتمال التقمص أنا/أنت)
ــ « اعتدل فى الوضع نازفا » (ط/٥)
ــ « والرجال انهيارٌ إلى الغابة المظلمة »
(ق/٥)

ــ « هنا : تسقط المدائن/وتنتهى القصيدة وتلبس المدافن/جسومها الجديدة والشاعر النبيل/فى موته يغنى . . ! »

(ق/٧)

لكن سكوته المرحلى ليس كله انسحابا وإنهاكاً وخنوعاً وسقوطا ، حتى لو حمل كل هذا وثبة منتظرة ، أو كمون مترقب ، فثمة استراحة راقصة ، وحلاوة واعدة ، وغناء :ــ

ــ « إلى أن رقصت على صحوتى » (ط/١)
ــ « وأفراخنا يلعبون على القلب
صدرى لهم فى المساء/وكفاى دفء الشتاء »
(ط/٢)

ــ « خيولنا نفت دماءها ، وهجّنت فصيلها ورواقصت بيارقا رشيقة »

(ق/٢)

ــ « كنت أثقل بعض الخُطى شاحذا وردتى لاحتمال سعيد
النوارس ترحل فى همهمات اللحاء ، وتمسك بالخضرة الهاربة ! »
(ق/٥)

ــ « واللحن ينساب فى الماء طلق الفراشات »
(ق/٦)

ــ « بالغناء ، والغناءُ صاعد نافورة ، ورقصةً رقصتُ لا يصيبني الدُّوارُ/هل تجربون البحر » ؟!

(ق/٧)

٩ إلى وثبة نافرة فى جدلية لا تهمد :

وثبة ؟ بعد سكون أو وسط السكون ؟ أو بلا سكون ؟ وثبة ، وثبات ، مائة وخمس وسبعون بعد الألف الثالثة عشر دائرية ــ هل هذا هو طبع القصيدة الحداثية ؟ أم هو طبع احمد زرزور خاصة ؟ قلّ أم كثُر ؟! المهم أن من ترك نفسه دون ربط الحزام لابد وأن « يتعتع » حتى الخلخلة ، لا يمسكه الا التقاط خيوط الجدل الوُلاّفى « الضامّ » النشط معظم الوقت . . . وموضوع جدلية زرزور أبعد تراميا من التناول الحالى ، ولو استطعنا أن نحدد فى هذه المحاولة مجرد مؤشرات إليها ، لكان ذلك أكبر من طموحنا ، ولنبدأ أولاً بالتأكيد على أنه لكى يكون جدلاً فلابد أن تتوافر درجة من :
(١) الحركية (٢) المواكبة (٣) التكثيف
(٤) التوليد (٥) والعكس دون تراجع
(٦) والتصعيد الضام والمنبثق والمتجدد
(٧) وغير ذلك . . .

والبحث عن هذه المعالم كل على حدة فى شعر زرزور هو أو تعسفى خطر ، فلا يوجد منها ما هو منفصل عن غيره ، وكلها تُرى فى غالب

شعره دون تحديد ، « والحركية » : هى الظاهرة الغالبة على شعره فى كل نبضة من نبضاته حتى لو كانت نبضة رابضة ، كذلك « المواكبة » ، ولكن لنقرأ مباشرة :ــ

ــ « والنار عاقرت دخانها » (ق/٢)

ــ « فضلَت السيوفُ غبار نقع الخيول » (ط/٥)

كما يستحيل الاستشهاد أيضا لما هو « تكثيف » ، إذ لا يخلو تعبير منه عند الشاعر ، انظر مثلا ما يمكن أن يتكثف من (فيزيقا الشجر) أو يتضمنه قوله (رمضاء زغب القطا) كذلك فإن التوليد هو النتاج الطبيعى للتفاعل الحيوى المتصاعد ، وهو ليس فقط فى اشارته الصريحة إليه مثل :ــ

ــ « الصحو يشق الضلوع » (ط/٣)

أو : ــ « فمن خشخشات الخريف ازدهار الدماء » (ط/٣)

فهذا هو الأقل ــ أما الأكثر فهو ما نجد أنفسنا فيه وقد تلقينا الوليد منه دون أن نلحظ عملية الولادة ، أو نرصد لحظتها ، أما المقصود بمؤشر « العكس دون تراجع » : فهو ما يقوم به التأكيد على ضرورة اكتشاف الحركة المتبادلة بين العلة والمعلول ، بين الأصل والفرع مثل :ــ

ــ « فلا تسأل عن العلة/المعلول أدرى
ولا تستفسر عن الجنازات/فالجثمان أعلم
بمرض الموت »

(ط/٥

وأيضاً :ــ

ــ « الدروع تزدهى بالجند
والأحزاب تبدأ انتخاب فلسفاتها
الأحزان تنتقى شعوبها »

(ق/٢)

أو :ــ « علمتنا الفصول انتخاب الدماء لشريانها (ط/٦)

أو :ــ « لا تنتخب لظلك الشراب » (ق/٧)

أو « التصعيد الضام المنبثق » فهو كل زرزور تقريبا . .

١٠ محايث التهديد بالتناثر دون جنون :ــ

وها نحن أولا ندخل إلى « المنطقة الحرام » ، رغم أننا كنا فيها طوال الوقت ، حين يُلقى فى وجوهنا مباشرة السؤال صريحاً هذه المرة يقول : أين يقع هذا الابداع من تناثر الجنون ؟! وما الذى يضمن للقارىء أن المسألة هى بكل هذه الجدية التى حاولنا افتراضها ، فتكبدنا فى سبيل ذلك ما رأى ؟ وما الذى ينفى عن الشاعر أنه لم يطلق سراح قطعان مشاعره المضغوطة والعاجزة والمتداخلة فى سجنها البدائى فإذا بها تظهر كيفما اتفق لابسة ألفاظا غير ناضجة وغير مستقرة وغير محددة الحدود ، تظهر وقد تنحى العقل عاجزاً أو ساخراً ، فيتلقاها الورق كما يتلقى الغناء انطلاق قطيع الأغنام وقد خرج نافرا بعد طول انحباس ؟! لا شك أن من حق المهاجمين والمحافظين أن يتوجسوا من مثل هذا ، وأن يبحثوا عن المعايير التى تفرق لهم بين التناثر العاجز العشوائى ، وبين التباعد الضامّ الملتزم . .

ومن موقعى « المشترك » فأنا أشارك هذا الفريق هذه الهواجس ، ولكن الجهد المطلوب يحتاج إلى تعاون الجميع بدءاً من افتراض الجدية فيه التى تحتاج للجدية منا ، ولافتراض سلامة ابداعه الذى يحتاج إلى أن نعاود تخليقه بالتلقى المسئول . . .

ولا شك أنه من أصعب الصعب أن نحدد « متى » تصبح الكلمات ــ مستقلة ومتناثرة ــ تنبض بمعانيها الفاعلة كل على حدة ، فيتنافر بعضها مع بعض فى لقاءات التصادم والصدفة ، وقد تأتلف فى تجمعات مؤقتة ، وقد تقود الكيان والسلوك ــ كلا على حدة ــ متى يحدث ذلك وهو الجنون ، ومتى يكون ذلك كله مقدمة لمسئولية ضامّة مبدعة مسئولة صادقة بناءة ؟!

المجنون يستسلم (للتفكك وقيادة الكلمة لكيانه وسلوكه كيفما اتفق) ، أما الشاعر فهو ــ بداية ــ يفرح بالخلاص من وصايتها (اللغة القديمة) القبلية (السرية التلقائية فى الحياة العادية) ، لكنه سرعان ، ما يجد نفسه فى مواجهتها ، ويشكل ما تحت رحمتها (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يقدر أن يتغافل مخاطر استقلالها ؛ فيبدأ الهجوم المضاد ، ومحاولات الترويض ، والكر والفر ، ويغلب تصور يفترض أن الشاعر مهاجم مقتحم مفتت للبنية والواقع الجاثم ، والواقع أن الشاعر ــ بوعيه الفائق ــ قد وجد نفسه فى قلب معركة مفروضة عليه (بعد ارادة السماح بها دون معرفة أبعادها ومداها « وتضرى إذا ضريتموها فتضرم »)

فإذا نجح الشاعر بعد جولات من الصد/المناورة/والمخاطرة/والاحباط/والتصالح/فالتوحد ؛ فإن علاقته بالكلمة لا تستقل عن البنية المتخلقة التى تُعطى له ولها ــ فى توحد ــ الطعم الجديد ، والمعنى الجديد ، وهذه هى القصيدة

فهل كان أحمد زرزور هكذا معظم الوقت ؟ أعتقد ــ مبدئيا ــ نعم لكن هذا لا يعنى أن الجنون هو دائما تناثر سلبى بلا معنى ، فالجنون ــ أيضا ــ مع كل تناثره له معناه وغايته بل إنى لابد أن أعترف أنى استمع للمجنون وأقرأ كلامه بنفس الجدية والمسئولية ، وان كان ذلك بهدف (علاجى) آخر ، ويبدو أن زرزور حين استعمل لفظة (جنون) كان يعرف الجانب الايجابى فى مضمونها المكثف :ــ

ــ « وفى عشبها يستطيل الجنون » (ط/١)

ــ « السؤال الجنون » (ط/٤)

ــ « كم عذبتنى مواعيدك القاسيات/جنون
إذن ــ يرقم الباب ، يشرب هذا النهر/
جنون من الورد راودنى »

(ط/٤)

ومع اقترابنا من اعطاء الجنون شرعية أن يكون له معنى ودلالة ، بل أن يكون له غاية وارادة ، تصبح المهمة أصعب ، والوظيفة أخطر ، مهمة التفرقة بين هذا وذاك ، ووظيفة هذا التشابه والاختلاف ، فيبدو أن ما يسمى (بشعر الحداثة) يقوم بدور المصالحة بيننا وبين عالمنا الداخلى مصالحة رؤيوية تصعيدية ، لا مصالحة تسكينية « تسوياتية » ، فلا بأس من تشابه لصالح الجنون والابداع معا ، وبالتالى لصالح مسيرة الانسان وتكامله (وهذا حديث آخر) . .

١١ نابضاً من داخل اللغة فى كل اتجاه (بما يحتمل لى عنقها حتى المدى وأبعد) :

لا ايضاح : أنظر المتن

وبعد/فهذه مجرد هوامش حول شعر احمد زرزور ، لا أدعى أنى ثابت على الاقتناع بما أوردت من خلالها ، وهى ــ فى نظرى ــ قد تعين على التوجه إلى هذا الشعر بما يحتاج إليه ، ولكنها أبداً عاجزة عن أن تحيط به حالاً ومستقبلاً ، فهناك أبعاد مترامية لم تتناولها هذه الدراسة مما قد يحتاج إلى عودة وعودة ، فنحن لم نتناول فى هذه الأشعار ما بها من أحزان (صريحة أو خفية ، ولا خيول (راكضة ورابضة) ، ولم نركب بحورها أو نواكب عشقها ، ولم نناقش أحلامها (البنية) وأصواتها (البلبلية) ، ولم نضبطها متلبسة بمغازلة الأسطورة ، أو منحبسة فى الطقوس ، ولم نر كيف شرعت للتبلد الوقائى رغم تفجيرها للمشاعر الملتهبة ، كما لم نقترب من كشفها عن (ذاتية) الشاعر ، وانفعاليته الضجة ، ودوائريته الخادعة ، وطفولته العنيفة ، وأحلامه الواقعية وكل هذا مُنْتظرٌ فى ترحيب وتربص !

o فلماذا الهواجس :ــ

فإذا كانت تلك هى الهوامش تحتفل بهذا الشعر النابض بكل جديته وجماله وابداعه ، فلماذا الهواجس ؟ أقر وأعترف أنا القارىء أعلاه أن الجهد الذى بذلته ــ وأبذله وسأبذله ــ فى قراءة هذا الشعر ، هو جهدٌ جاهدٌ ، ومع ذلك فإنى غير راض عما وصلت إليه بعد كل هذا ، ومن حقى ــ وأنا المعانى مع وضع الكسل والاستسهال والهرب والأحكام الفوقية التى تصف النقد والتلقى عامة ، أن أشك فى مدى قدرة هذا الانتاج على أن يصمد هكذا أمام القوى المتعجلة والمحافظة ، بل أمام القوى الابداعية الأهدأ ايقاعا وأبطأ خطوا ، ومن منطلق حرص على الأكثر جدية والأعمق أصالة ، رأيت أن من واجبى أن أعلن هواجسى دون تردد ، حيث أخشى ما أخشاه على شاعر الحداثة عامة ، وما خشيته وأخشاه على زرزور خاصة ، ومن واقع ضبطى متلبساً بالعجز والرفض رغم الجهد والصبر هو :ــ

١ ــ أن يعجز عن التفرقة بين التناثر العشوائى ، والتفجر الانتقائى

٢ ـ أن يدور الشاعر حول نفسه بتشكيلات مكررة وإن اختلف ظاهر التركيب

٣ ـ ألاّ يواكب نشاطه الشعرى الخلاق بنشاط نثرى منتظم : اطلاعاً وكتابة ، أكثر من أى آخر ، ليطمئن فنطمئن إلى أن شعره نابع من مقدرة وإرادة خالصتين، لا من عجز واستسهال

٤ ـ أن يستهين الشاعر بوحدة القصيدة لحساب قوة كل نبضة على حدة ، وهذا ما يقابل أن يفتقر الشاعر إلى إدراك قيمة وضرورة « الفكرة المركزية الضامة والغائية فى ضم القصيدة فى وحدة متكاملة » ، وبديهى أنى لا أعنى بالغائية أن تكون ذات هدف معلن ، أو معروف لصاحبه مسبقا ، ولكن أن تكون ذات توجه فى وحدة كلية مهما انفرجت خطواتها المتفردة فى مراحلها الوسطى . .

٥ ـ أن تزيد جرعة اللغة الخاصة حتى تغلب ، فتقتحم وعينا الألفاظ الجديدة ، دون حاجة ملحة لانشائها انشاء ، يتم ذلك قبل أو دون معايشة ثروتنا اللغوية (العربية خاصة) القادرة على تغطية مساحات هائلة من الوعى المتجدد بإحاطة مرنة متفجرة بلا حدود . .

٦ ـ أن يستسلم الشاعر للدفعات اللاشعورية (حسب التعبير الشائع) ظناً منه أنه بذلك يتخلص من وصايا الوعى السائد ، ناسياً أو جاهلاً أنه لا يوجد شىء اسمه « اللاشعور » الذى يمكن أن يستقل بنفسه فتصبح له تلقائيته ولغته المسيطرة (اللهم الا فى الجنون ـ عذراً : ولا فى الجنون !)

بمعنى أنه لابد أن يصر الشاعر على أن يكون هو بكامل ارادته ـ فى نهاية النهاية ـ منفذا لكل ما هو « لا شعور » مهما أغرته جدة التضاد فى مراحل الابداع الأولى .

٧ ـ أن يطغى فوران الوجدان على حدود اللفظ بدرجة تجعل أى لفظ مثل أى لفظ فى قدرته على حمل جرعة الوجدان الفج حالة كونه فيضا لم يتميز ، فيقوم أى لفظ محل الآخر ، ويحمل أى لفظ أى معنى تحت عناوين مغرية لا تُختبر !

٨ ـ أن يزداد الشاعر ـ من واقع لغته الخاصة وعمى القارىء وتعجله واستسهال الناقد وكسله ، وأن يزداد وحدة ، فذاتوية ، فغروراً ، فاغتراباً ، فشللاً ـ رغم استمرار رصّة للتشكيلات المكررة

٩ ـ انه بتزايد الوحدة والذاتوية ، ينفصل الشاعر عن الواقع : الواقع التاريخى والواقع الحيوى الداخلى (الحلم الحقيقى) ، والواقع العيانى الخارجى ، كل ذلك لصالح لعبة التجريد المغتربة ؛ ظناً منه أنه بذلك يتفوق برموزه الخاصة ، إذ يتجاوز ـ بزعمه ـ عجز المصطلحات العصيّة . .

١٠ ـ ألاّ يغامر الشاعر بكل شىء ، كل شىء إلا حركية شعره وتوليده ، فهذا الشعر بوجه خاص يضرب فى أعمق مستويات الوجود البشرى ، يضرب فى هيكل النظام الأساسى « اللغة » مما يجعل صاحبه عرضة لخلخلة مطلقة ، وتعرٍ حتى النخاع ، فإذا اختبأ الشاعر بأى صورة خلف كومة جامدة من مُعتقد ثابت أو أمان كاذب ، فإنه لا يعرض نفسه للعجز والتشوه فحسب ، بل قد يستعمل شعره لتصور عكس عماه ، وتعويض شلل تطوره ، بابداع شكل لا يساوى شيئا فى نهاية حسابات الصعود ، فهو دائر حول نفسه بلا توقف ولا تقدم :ـ

ـ « من ثقب أسود إلى ثقب أسود ترتحل أيها الفارس » (ط/٦)

ولا أنكر أنى وجدت فى شعر زرزور كل ما أثار فىّ هذه الهواجس ، ولم أدخل فى تفاصيلها لأنى لست متأكداً من الجهد الذى بذلته رغم كل شىء ، كما أعلن أنى وجدت فى شعر غيره ـ ممن هو منهم ـ ما أكد لى هواجس هذه أكثر مما وجدت عنده ، ولابد من مقارنة شاملة ما بين «فعل الشعر» و «فعل الجنون» قبل الاستشهاد والتدليل ، ولعل فيما بذلت فيما قدمت ؛ ما يسمح لى بالتقدم خطوة فى هذا الاتجاه دون الاتهام بالكسل أو التعنت ، كما أحسب أن من حق القارىء قبل/أو مع إقدامه على مثل هذا الشعر أن يستوثق من اختفاء أغلب هذه الهواجس والمحاذير ، ثم يحتمل ؛ فيبدع : شعراً على شعر !

● الهوامش والاشارات :-

(١) اللهم الاّ حين أحاصَر بما لا يحتوينى ، فأضطر أن أدعىَ أتفجر منى/بى ، فأقول ، لكنى أقوله وصياً عليه فأعود معتذراً واعداً نفسى ألا أحاول . . إلاّ مضطرا . . وهكذا !

(٢) نقد النقد النفسى جاء فى دراسة مسهبة للكاتب «اشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى» فصول/المجلد الرابع/العدد الأول ١٩٨٣ . .

(٣) كتبت هذا المقال فى صورته المبدئية «مسودة قبل صدور عدد «القاهرة» السادس والخمسين (١٩٨٦) ، ولم أحاول أن أضمّنه مناقشة ما جاء فى هذا العدد ، ولا الاستشهاد من القصيدة الأخيرة للشاعر ، على ما أثرتنى به قراءة عبد الرحمن فهمى لقصائد زرزور «بالقاهرة» ، ومقال حلمى سالم (المُعلِّم فى تواضع) .

(٤) لم أستقر بعد على هذه التسمية ، وثمة بدائل تراودنى مثل «شعر الجدل» أو «الشعر الشعر» وإن كانت كلها غير كافية أو مقنعة ، وتعبير«شعر الحداثة» هو تعبير غريب على ما لا أستسيغه فهو ساكن بما لا يجوز لما يريد أن يُفيده !

(٥) فى التجربة الصوفية يمكن أن تظل مثل هذه الخبرة كامنة ، أو فاعلة ذاتيا ، دون اعلانها فى ألفاظ .

(٦) جاء هذا التعريف فى دراسة للكاتب تحت النشر بعنوان «اللغة «العربية» ـ «الأصل والمنطق» ـ حبس الظواهر الانسانية فى سجن المصطلحات» . .

(٧) أنظر مثلا : «القاهرة» ـ العدد الخامس ١٩٨٥ نقد «د. أنس داود» ، «زكى قنصل» لديوان «مسافر إلى الأبد» للشاعر فتحى سعيد ـ كذلك العدد السابع : النقد لأنس داوود وماهر شفيق فريد حول ديوان «أحزان الأزمنة الأولى» للشاعر نصار عبد الله .

(٨) لذلك أستعمل أحياناً تعبير « فعل الشعر » بدلاً من « قول الشعر » أو « قرض الشعر » فى مثل هذا الابداع على هذا المستوى من العمق (أنظر هامش ١٩)

(٩) على أن هذه الخبرة الجوهرية إذا ما تكررت وتواصلت فتصاعدت لابد وأن تُحرك الشاعر فى مسيرته الابداعية إلى مستويات أعلى باستمرار . .

(١٠) انظر قراءة عبد الرحمن فهمى لبضع فقرات من قصيدة واحدة فى نفس العدد (٥٦) من « القاهرة » ١٩٨٦

(١١) ربما « مضطراً » بصفتى مسئولاً عن تحرير « الانسان والتطور » التى قدمت الشاعر بإلحاح وانتظام طوال عامين من تاريخه . .

(١٢) الملف يشمل ثمان قصائد فى « الإنسان والتطور » من أبريل ١٩٨٤ ـ يناير ١٩٨٦ ، ومثلها فى « القاهرة » من العدد ٤٩ ـ ٥٥/١٩٨٦م ـ هذا وسوف أورد هنا أسماء القصائد ومكان النشر وتاريخه بحيث تكون دليلا للقارىء للرجوع للأصل مكتفيا بالرمز فى المتن ، كما أنى ـ غالباً ما ـ اتبعت فى الاقتطاف التسلسل التاريخى للنشر رغم أنه قد لا يواكب الكتابة : ق/١ - « القاهرة » القصيدة الأولى : يارا على هيئة الطير ـ العدد ٤٩

ط/١ - الانسان والتطور = القصيدة الأولى : حبل من مسد ، السنة الخامسة/أبريل ١٩٨٤ — ق/٢ - « القاهرة »كينونة ـ العدد ٥٠

ط/٢ - الانسان والتطور = يسألونك عن الحزن ـ السنة الخامسة/يوليو ١٩٨٤ — ق/٣ - « القاهرة » - تلبية ـ العدد ٥٠

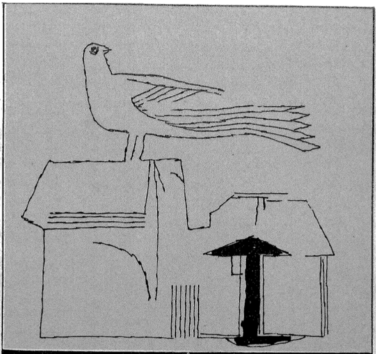
ط/٣ - الانسان والتطور = بعض نشيج الشجر ـ السنة الخامسة/أكتوبر ١٩٨٤ — ق/٤ - اعتذارية إلى يارا ـ العدد ٥١

ط/٤ - الانسان والتطور = بين المواعيد والجنون لا يصلح أحمد ـ السنة السادسة/يناير ١٩٨٥ — ق/٥ - لا أتسع للغناء الميت ـ العدد ٥٢

ط/٥ - الانسان والتطور = نظرية جديدة للشجر ـ السنة السادسة/أبريل ١٩٨٥ — ق/٦ - الفراشات تشرح الموقف ـ العدد ٥٣

ط/٦ - الانسان والتطور = سيرة ذاتية للمرتحل الأعظم ـ السنة السادسة/يوليو ١٩٨٥ — ق/٧ - تقرير عن رجل تحت حد السكين ـ العدد ٥٤

قصة مترجمة



يوم من الأيام

قصة جابرييل جارثيا ماركيز

ترجمة د. حامد يوسف أبو أحمد

طلع صباح الاثنين فاترا بدون مطر . وقام السيد أوريليو إسكوفار طبيب الأسنان الذى لا يحمل شهادة ، والمتعود على الاستيقاظ مبكرا ، بفتح عيادته فى الساعة السادسة . ثم تناول من الخزانة الزجاجية طاقم الأسنان الصناعى الذى كان موضوعا حتى تلك اللحظة فى قالب من الجص كما وضع فوق الطاولة عدة أدوات حرص على ترتيبها من الأكبر إلى الأصغر وكأنه يرصها فى معرض . كان يرتدى قميصا مخططا بدون ياقة ، ممسوكا من أعلى بزرار ذهبى اللون ، أما « البنطلون » فكان مثبتا بحمالات من المطاط . كانت قامته صلبة طويلة وله نظرة معينة لا تتفق فى كثير من الأحيان مع وضعه ، فقد كانت تشبه نظرة الصم .

وعندما انتهى من ترتيب الأشياء على المائدة أدار المقبض ناحية المقعد الزنبركى ، ثم جلس ، وأخذ فى تهذيب طاقم الأسنان الصناعى ويبدو أنه لم يكن يفكر فيما يصنع ، لكنه كان يعمل فى إصرار ، ويحرك الدواسة حتى ولو لم يكن فى حاجة إليها .

وبعد الساعة الثامنة توقف قليلا كى يلقى نظرة من النافذة تجاه السماء ، وعندئذ لمح ديكين يتجففان فى الشمس المتسللة فى دهليز البيت المجاور له . تابع العمل ، وهو لا يزال يفكر فى أن المطر قد يعود فيسقط قبل ساعة الغداء . وقد نبهه من شروده صوت ابنه الرقيق ذى الأحد عشر ربيعا ، يقول له :

- بابا
- ماذا ؟
- يقول العمدة هل يمكن أن تخلع له ضرسا ؟
- قل له إنى لست هنا

كان يقوم بتهذيب سنّ من الذهب ، وما لبث أن مدها بطول ذراعه ، وجعل يتفحصها وعيناه نصف مغمضتين . وفى صالة الانتظار عاد ابنه يصيح :

- يقول العمدة إنك موجود هنا لأنه يسمعك .

وصل الطبيب فحصه للسن ، ولم ينبث بكلمة إلا بعد أن انتهى من فحصها ووضعها على المائدة ، ثم قال :

- هذا أفضل .

ثم عاد إلى معالجة القميص ، وتناول صندوق كارتونى يحفظ فيه الأشياء جهازا مكوّنا من عدة قطع ، وأخذ فى تهذيب الذهب .

- بابا
- ماذا ؟

وحتى هذه اللحظة لم يظهر عليه أى تغيير فى التعبير

- يقول إنك إذا لم تخلع له الضرس سوف يطلق عليك الرصاص . وبدون أى اندفاع ، وبحركة فى غاية الهدوء



والسكينة ، كف عن تحريك المقبض ، ثم استخرجه من المقعد ، وفتح الدرج الأسفل للطاولة على مصراعه ـــ كان المسدس كامنا هناك ـــ ثم قال :

- حسنا ، قل له يأت ليطلق عليّ الرصاص .

ثم أدار المقعد حتى أصبح فى مواجهة الباب ، ويده مسندة على حافة الدرج . وعندئذ ظهر العمدة على العتبة . كان جانب صدغه الأيسر حليقا . بينما كان صدغه الأيمن به ورم ينم عن ألم ، والشعر الذى به يدل على أنه لم يحلق منذ خمسة أيام . وقد رأى الطبيب فى عينيه الذابلتين ليالى طويلة من اليأس . وعندئذ أغلق الدرج بطرف أصابعه ثم قال فى رقة :

- إجلس
- صباح الخير . . كانت هذه تحية العمدة
- صباح النور . . وكان هذا رد الطبيب

وبينما كانت الأدوات تغلى أسند العمدة رأسه على المسند المثلث بالمقعد ، وأحس براحة جعلته أفضل من ذى قبل . ثم أخذ يتنفس الصعداء . كانت العيادة فقيرة ، كل ما تشتمل عليه مقعد من الخشب ، ومقبض الدواسة ، وخزانة زجاجية بها كرات من الخزف . وقبالة المقعد توجد نافذة عليها ستارة من القماش ترتفع بمعدل قامة رجل . وعندما أحس العمدة بأن الطبيب يقترب منه ثبت رجليه وفتح فمه .

وقد أدار السيد أوريليو إسكوفار وجهه (أى وجه العمدة) ناحية الضوء . وبعد أن عاين الضرس المصاب قام بضبط الفك وهو يضغط بأصابعه فى حذر ، ثم قال :

- لابد أن يتم الخلع بدون تخدير
- لماذا ؟
- لأن به خرّاجا

وهنا حملق العمدة فى نظرة اخترقت عينى الطبيب ، ثم قال :

- لا بأس

وحاول أن يبتسم ، لكن الطبيب لم يبادله الابتسامة بأخرى ، ثم حمل الطبيب الإناء الذى به الأدوات المغلية ووضعه على الطاولة ، وأخذ يستخرج هذه الأدوات من الماء بملاقط باردة ، دون أن يحدث له أى نوع من الانفعال حتى تلك اللحظة . وبعد ذلك أدار المبصقة بطرف الحذاء ، ومضى ليغسل يديه من الإبريق . فعل كل هذا دون أن يومىء بطرف عينيه تجاه العمدة . لكن العمدة لم يصرف نظره عنه .

كان الضرس المصاب هو ضرس العقل الأسفل . وقد فتح الطبيب ساقيه ثم ضغط على الضرس بكماشة ساخنة . أما العمدة فقد تشبث بقاعدتى المقعد وأفرغ كل قوته فى رجليه ، وأحس بفراغ متجمد فى كليتيه ، لكن لم تند عنه أى آهة . ثم أدار الطبيب معصمه وقال بلهجة غير حاقدة أو على الأصح بلهجة مشوبة بحنان مرير :

- الآن عليك أن تدفع لنا عشرين قتيلا ، أيها الصول . عندئذ أحس العمدة كأن عظامه تُفرى فى فكه ، وترقرقت عيناه بالدموع . لكنه لم يزفر إلا بعد أن تأكد من خروج الضرس . وفى هذه اللحظة نظر إليه من خلال الدموع ، وداخله شعور غريب تجاه الألم ، ولم يستطع أن يفهم لماذا عانى من العذاب طوال الليالى الخمس الماضية . وقد انحنى على المبصقة ، والعرق يسيل منه ، وهو مازال يلهث ، ثم قام بفتح السترة ، وبحث عن المنديل فى جيب البنطلون ، وقدم له الطبيب قماشة نظيفة قائلا :

- جفف الدموع .

فعل العمدة ذلك وهو يرتعش . وبينما كان الطبيب يغسل يديه نظر إلى سقف العيادة فوجده مثقوبا ، وعليه نسج عنكبوت مترب به بيض عنكبوتى وحشرات ميتة . وعاد الطبيب يجفف يديه ، ثم قال للعمدة :

- اذهب فاستلق على السرير واغسل أسنانك بماء مذاب فيه ملح . وقف العمدة ، ثم ودع الطبيب بتحية عسكرية منتظمة ، وتوجه نحو الباب وقد مد رجليه دون أن يزرر السترة ، ثم قال :

- ارسل إلىّ الحساب
- إليك أم إلى البلدية ؟

فلم ينظر إليه العمدة . وعندئذ أغلق الطبيب الباب ، وقال لنفسه وهو يرنو للشبكة المعدنية :

- إنها نفس الحكاية .

قراءة فى فكر محمد إقبال

د . عبد القادر محمود

« إننى أتعجب من ذلك الانسان الذى مَسَارُهُ الأفلاك !! لماذا يصعب عليه السَّير بين جنبات الأرض ؟ إذا كانت الذات حيّة حقّا ، فإنّ الموت ليس إلا مرحلة من مراحل الحياة . . » .

لنحترقْ مثل الشمعة فى مأدبة العالَم ولنحرقْ نفوسنا لندع الآخرين يُبصرون» .

«محمد إقبال»

مما لا شك فيه أن أعظم منجزات محمد إقبال ، ليس فقط فى إنشائه دولة الباكستان ، مع صديق عمره وفكره محمد على جناح . تلك الدولة التى عاشت فكرة مثالية فى ذهن إقبال منذ عام ١٩٢٤ ، حاول صياغتها فى أرض الواقع الحىّ ، وسعى إلى تحقيقها من خلال سياحاته كعضو فى الجمعية التشريعية «فى البنجاب» ، ومع المؤتمر الإسلامى وندواته فى المحافل الشرقية والعربية والأوربية . وقد تحقق مشروعه العظيم حين قامت دولة الباكستان مستقلة ، لحلّ النزاع الأبدى بين الهندوس والمسلمين . لكنه لم يعش بشخصه حتى يراها ، فقد رحل إلى ربّه فى ٢١ من أبريل ١٩٣٨ م ، بينما شَخَصَتْ دولة الباكستان على أرض الواقع الحضارى مع ٤ من أغسطس سنة ١٩٤٧ م بعد رحيله بحوالى عشرة أعوام نقول إن أعظم منجزات محمد إقبال ليس فقط فى إنشاء هذه الدولة الكبرى للإسلام فى الشرق الأقصى ، بل إن أعظمها فى الحقيقة هى فلسفته فى تجديد التفكير الإسلامى ، عن طريق الحوار النقدى مع العلم الحديث والعلوم الحديثة ، وفى مقدمتها علوم الفلك والطبيعة والأحياء والنفس والاجتماع وغيرها ، ودراستها ، على ضوء من منظور الاسلام المتكافل ، روحا وعقلا وحياة موفورة .

والذى لا شك فيه أن «محمد إقبال» قد تأثر فى فلسفته بالفكر الأوربىّ ، رغم مخالفته لكثير من آرائه ، وبخاصة مع بعض الأعلام أمثال برجسون ، ووليم جيمس ، ونيتشة ، وأينشتين ، وهيجل ، وكارل ماركس ، وماسينيون ، سواء فى حواره الشخصى مع بعضهم فى لقاءات خاصة ومنهم : نيكلسون ، وتوماس أرنولد ، ووليام جيمس ، وبرجسون ، ورأسل ، أو ممن ناقش آراءهم فى آثارهم الفكرية والفلسفية التى صدرت وأزهرت فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين .

كان أظهر ما سرى فى الساحة الفلسفية ظهور انتفاضة الحياة أو دفعة الحياة Elan Vital والتطور الخلاّق مع «هنرى برجسون» ، ومع ما كشفه التحليل النفسى «لسيجموند فرويد» فى علاج الاضطرابات النفسية ، عن أعماق نفسية فى مجال ما تحت أو ما وراء الشعور واللاشعور ، كانت حتى تلك الفترة مغلقة أو مستغلقة على كل تحليل عقلانى ، وما كشفه «وليام جيمس» بمعونة المناهج البيولوجية ، عن التفاوت والاختلاف فى الخبرة الدينية وحين استخدم مناهج التفسير السّببية للعلوم الطبيعية فى قضايا العلوم العقلية ، وما أحدثه «أينشتين» من ثورة علمية ، مع نظرية النسبيّة حين أوضح فيما أوضح ، أنّ مفاهيم المكان والزمان والحركة والسلبيّة لا تَنْبُعُ من الواقع الفعلى القائم ، وإنما من تفكير وفكر الإنسان .

هذه التيارات بما حملت من انقلابات ، أو ما تمخّضت عنها من ثورات ، أثارت فى فكر محمد إقبال ، موجات من التأملات الواعية والأفكار الباصرة . والذى لا شك فيه ، هو أن قناعته الأصيلة بحقيقة الإسلام ، تلك التى تَعُود إلى خبرات شبابه الأوّل ، قد حَمَتْه وحَفِظَتْهُ من الضياع ، فى دوّامات هذه التيارات الأوربية أو الغربية بوجه عام . أيضا كان إيمانه الصارم بحقيقة التوحيد الإلهى ، يتعارض بل ويتنافى تماما ، من حيث الأساس ، مع تلك الشروح الآلية أو الميكانيكية ، التى تقوم على قوانين الفيزياء الكلاسيكية ، وهى شروح اقتحمت حقول المثقفين فى العالم الإسلامى ، مع تغلغل العلوم الطبيعية والفلسفات المادية فى القرن التاسع عشر ، ووجدت لها أنصارا أو تابعين مقلّدين وغير مقلّدين .

من هنا نرى «إقبال» ينظر إلى ثورة «أينشتين» فى نظريّة النسبية ، تلك التى قضت على فيزياء نيوتن التقليدية وعلى أنظمة العلوم الطبيعية السائدة فى القرن التاسع عشر ، ينظر إليها على أنها ليست فقط بداية لنظرة جديدة إلى العالم ، وإنما يتوقّع منها جوابا على الأسئلة التى تطرحها علوم الفلسفة والدين . لكن مفهوم أينشتين مثلا للزمن كبُعدٍ رابع ، لا يتلاءم مع تصوّر إقبال للعالم أو للكون ، فالزمن بالنسبة له [بمعنى الديمومة التى يقسّمها العقل الإنسانى إلى ماض وحاضر ومستقبل] ــ يشكّل قسما أساسيا من الواقع ، وهو لذلك يتفق مع ما ذهب إليه «برتراندراسّل» من اعتبار الحركة شيئا حقيقيا ، بل ويؤيد تماما «برجسون» ، الذى يرى جوهر الواقع فى الحركة ، حيث نرى أن المادّة ليست شيئا لا يتغير ، يكمُنُ خلف الأشياء ، وإنما هو نظام لحلقة متتابعة من الأحداث . أيضاً نرى إقبال مُعجبا بمفهوم نظرية التطور الخلاّق Evolution Creatrice ومفهوم الطبيعة باعتبارها موجات متواصلة من الحركات الخلاّقة ، التى تنقسم أوّلا من خلال الفعل الخلاّق للعقل الإنسانى ، إلى مكوّنات ثابتة مكانية وزمانية . ولكن القضية الرئيسية التى تشغل «محمد إقبال» ، ليست فلسفية بقدر ما هى دينية . أيضاً نرى «إقبال» ، رغم أنه كان يَتَبنّى أو يؤيّد كثيرا من نتائج بحوث العلوم النفسية فى الدوائر الأوربية والأميريكية ، لكنه كان يرفض النتائج النهائية لهذه الأبحاث ، طالما تعارضت مع قناعاته الأساسية ، بالمنهج الاسلامى أو مخطط العقيدة الإسلامية روحا

وموضوعا . مثال ذلك نراه ، حين يؤيد «وليام — جيمس» فى رأيه بأن الصلاة فعل تلقائى ، لكنه يرفض قول وليام جيمس فى أن التغييرات العقلية التى تصاحب تغييرات جسدية ، تنبع من هذه التغييرات الجسدية . ويرى (إقبال) أن هذه التغييرات ، تمضى معا جنبا إلى جنب على اتساق ووفاق وصدق . إقبال أيضا ينكر قول «وليام جيمس» فى أن الخبرة الصوفية ، تفترض انقطاع تيار الوعى العقلانى العادى ، فهو يؤمن تمام الإيمان ، بأن المراحل المختلفة للخبرات الداخلية ، تتصل بأحوال مختلفة من الوعى الذاتى ، وأنّ بمقدرة الصوفىّ أن يتحرر ، دون أيّة صعوبات ، من أسر الحالات أو المقامات الصوفية إلى الوعى العادى أو الوعى السوىّ . معنى هذا أن «محمد اقبال» يبتعد تماما ، عن تلك النظرة البراجماتية التى طوّرها «وليام جميس» ، والتى تنظر إلى مضامين الوعى ، باعتبارها وقائع عملية ، وترى فيها أيضاً وسيلة يحافظ بها الكائن الحىّ على نفسه . فالحياة الواعية عند «وليام جيمس» من بدايات التعرف على المحسوسات ، حتى أعمال الذاكرة والتفكير ، هى دائما عملية انتقائية . وما نسميه نحن بالعقل ، ليس إلاّ اختياراً لأصلح أو أنفع الوسائل .



«وليام جيمس» فى الواقع لا يعترف بحقيقة مّا ، دون أية مصلحة أو منفعة ، لأن الفكرة الحقيقية عنده ، هى تلك التى فى صراع الأفكار ، تثبت أو تؤكد ، أنها أكثر هذه الأفكار صلاحية أو نفعا .

من هنا نرى الخلاف واضحا وقائما بين «وليام جيمس» و«محمد اقبال» حول النهج الذى يُعرف به الدين . «وليام جيمس» يرى أن الدين هو مجموع المشاعر والأفعال والخبرات الانسانية فى العُزلة أو الانعزال ، حيث يرى الإنسان نفسه امام ما يسميه بالإلهىّ . أما عند «إقبال» فجوهر الدين يكمُنُ فى الإيمان . **وهذا الإيمان يواصل سعيه للمجهول حرّا طليقا غير عابىء بقيود العقل .**

لهذا نرى «إقبال» بوعيه الدينى الصحيح ، يرفض تمام الرفض ، سائر نظريات علماء النفس ، الذين يرون فى الدين وسيلة بيولوجية ، بمقتضاها توضع الحدود الأخلاقية التى يحتاجها المجتمع الإنسانى ، لكى يحمى نفسه ضد الغرائز الهمجية والنزعات الأنانية . فى رأى إقبال أن هذا الذى تقوله أو تزعمه تلك النظريات ، فيه إنكار تام لجوهر الدين .

ولقد أفزع «إقبال» ذلك السبات العميق الذى رَانَ على الأمة الإسلامية فى كل مكان ، فقدّم لنا فيها قدم ، منهجه فى تجديد التفكير الاسلامى القابل بطبيعته ومنهجيته ، كلّ ما هو سليم فى العلم الحديث .

وكلّ ما هو سوىّ فى الحضارة المتواصلة التقدم والتطور ، على أسس سويّة تُعمّر ولا تدمّر ، وتبنى ولا تهدم . وقد ركزّ إقبال فى فلسفته على حقيقة هامة تؤكدّ أن النبىّ **محمداً صلى الله عليه وسلم ، هو روح الثقافة الإسلامية** ، وأن هذا النبىّ العظيم ، يبدو أنه يقوم شامخا بين العالم القديم ، والعالم الحديث . فهو من العالم القديم باعتبار مصدر رسالته ، وهو من العالم الحديث باعتبار الروح التى انطوت عليها . فإن للحياة فى نظره مصادر أخرى للمعرفة تلائم اتجاهها الجديد ، وإن مولد الإسلام الجديد هو مولد الاستدلال العقلى .

" ... The Birth of islam is the birth of inductive intellect "

[تجديد الفكر الدينى P 144]

أمر آخر أكده إقبال عن الإسلام كدين شامل كامل ، هو أن كمال الدين يرجع إلى أنه دين العقل . ولهذا فهو الدين الذى تمت به نعمة الله بهذا الكمال . ولعل إقبال بهذا يفسّر بوعى رائع ، قول الله سبحانه وتعالى «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممتُ عليكم نعمتى ورضيتُ لكم الإسلام دينا» لهذا نجده يقول فى جدليّة رائعة «ومادام هذا الدين هو الدين الكامل ، الذى تمّت به نعمة الله ، فهو يقرر بالبداهة العقلية أنه آخر الأديان ، وأن صاحبه آخر الرسل وأعظم الرسل»

من هنا ندرك تمام الإدراك سرّ إبطال الإسلام للرهبنة ، وإبطاله لوراثة السلطة أو الحكم ، وتأييده الكامل للتجربة والعقل ، «فإنّ إبطال الإسلام للرهبنة ووراثة المُلك ، ومناشدة القرآن للعقل والتجربة على الدوام ، وإصراره على أنّ النظر فى الكون ، والوقوف على أخبار الأوّلين ، من مصادر المعرفة الانسانية — كلّ هذا صور مختلفة لتؤكد حقيقة هامة هى انتهاء فكرة النبوة . فإن النبوّة فى الإسلام (الكامل) ، لتبلغ كمالها الأخير ، فى إدراك الحاجة إلى إلغاء النبوة نفسها . (بعد ظهور الإسلام . .) .

" ... in islam prophecy reaches - its perfection in discovering the - need of its own abolition .. "

لكنّ «إقبال» ، وهو يناقش مصادر المعرفة ، لا ينسى فى منهجيّته الواعية ، أنه يجب على كل إنسان أن يحكم على كفاية كل ناحية من نواحى التجربة فى إثراء العلم والعرفان . لهذا يؤكد لنا أن فكرة إنتهاء النبوة بعد الإسلام ، لكونه دين الشمول والكمال ، الصالح لكل عصر وكل زمان ، هذه الفكرة لا تفترض أن مصير الحياة فى النهاية هو إحلال العقل محل الشعور إحلالاً كاملا . فمثل هذا كما يقول ، ليس ممكنا وليس مرغوبا . إنما قيمة هذه الفكرة من الناحية

العقلية ، هى فى اتجاهها ، إلى خلق نزعة حرة فى تمحيص الرياضة الصوفية ، (كمنهج فى ساحة التجربة الدينية) .

" To creat an indepen dent critical - attitude towards Mystic experience " " P 121 "

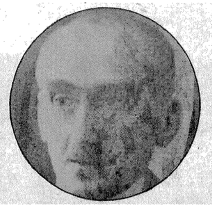
«إقبال» إذن ، يعدّ الرياضيات الصوفية طبيعية ، مهما كانت أمرا غير مألوف ، وهى خاضعة للنقد ، وليست أمرا مقدّسا كهنوتيّا لا يقترب العقل من ساحته ، كما يزعم الكثيرون من أرباب الباطن . فهو (إقبال) يؤمن بالتجربة الدينية فى الرياضة الصوفية ، ويضع لها حارساً رقيبا من النظر العقلى ، «حتى يمكن أن يُعرف المُتوهَّم من المُتحقَّق» كما يؤكد الغزالى فى بعض تعديلاته ، أو كما يقول إقبال فى توكيداته .

لكن هل معنى هذا أن إقبال ، فى قضية وَصْل التجربة الدينية بالنظر العقلى ، يُعَدُّ منه تسليما بتَعَالى الفلسفة عن الدين ؟ الجواب بالنفى ، لأنّ الدين عنده أو فى نظره ليس أمراً جُزئيا ، ولا فكرا مجرّدا ، ولا شعورا مجرّدا ، ولا عَمَلاً مجرّدا . بل هو تعبير عن الإنسان كله . ولهذا يجب على الفلسفة ، أو يجب على النظرة الفلسفية ، عند تقديرها للدين ، أن تعترف بوضعه الرئيسى ، ولا مناص من التسليم بأنّ له شأناً جوهريًا ، فى التأليف بين ذلك كله تأليفاً يقوم على التفكير . أمر آخر حول هذه النقطة الهامة ، هو أن العقائد والآراء الدينية ، لها دلالتها الميتافيزيقية ، لكنها ليست تفسيرات لأسس التجربة ، التى هى موضوع العلوم التى تشتغل بالطبيعة .

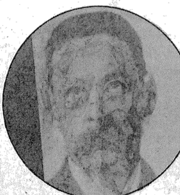
أمر آخر هو أنّ الدين قد أصَرَّ على وجوب التجربة الواقعية فى الحياة الدينية ، قبل أن يدرك العلم ضرورة ذلك بزمان طويل .

ويخرج «إقبال» من هذه اللفتة الواعية ، إلى أنّ قصد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ، لم يكن غير إنشاء أمّة صاحية واعية عاملة . كما يؤكد أن الأمة الإسلامية لم تتأخر ولم تتراجع إلى السلبية القاتلة ، إلا بعد انهيار سلطانها السياسى ، ودخول التيارات الشعوبية بمختلف انظارها الداعية إلى الهرب من الحياة ، أو الداعية إلى قتل الذات وإفنائها ، بدلاً من إحيائها وَتَفَرُّدِها ، كما يرى أن النظرات التشاؤمية فى مختلف الدوائر المنفصلة ، قد استمدت زادها من الفلسفات الأعجمية هنديّة كانت أو فارسية بطريقة مباشرة وغير مباشرة ، كما استمدت نفس النظرة بطريقة مباشرة من العهد القديم الذى لعن الأرض لعصيان آدم ، ومن العهد الجديد الذى افتدى فيه السيد المسيح عليه السلام خطيئة البشر . هذا وذاك أو كل ذلك كان الينبوع الفياض بكل نظرة تشاؤمية أو جبرية قاتلة ، لكل مفاهيم الحرية والإرادة والمسئولية .

التقى إقبال بهذا الفيلسوف عام ١٩٣٢/١٩٣٣ بباريس



توماس ارنولد . صديق إقبال



ولابّد للبشرية من العودة إلى القرآن ، لأنه هو الذى صحّح المفاهيم المتطرفة أو الخاطئة التى تجاهلها أو جهلها شرّاح العهدين القديم والجديد ، حين أوضح (القرآن) : أن الله سبحانه وتعالى ، جعل الأرض مستقرا ومتاعا وداراً للسعى والعمران والمعاش ، ولم يجعلها لعنة أو ساحة تعذيب سُجِنَتْ فيها البشرية الشرّيرة العنصر ، بسبب ارتكابها الخطيئة . فإن المعصية الأولى لآدم وحواء ، أو المعصية الأولى للإنسان بمعنى أدق ، تدلّ أوّلاً وأخيراً — كما يقول إقبال — على أنها أوّل فعل تتمثل فيه حرّية الاختيار أو الإرادة الحرة ، ومن هنا كانت المسئولية وكان الجزاء الحق . ولهذا تاب الله على آدم حين ندم واستغفر فَغَفَرَ له . ثم إنّ عمل الخير لا يمكن أن يكون قسرا ، بل هو خضوع ، وعن طواعية ، واختيار سليم ، للمثل الأخلاقى الأعلى ، خضوعا ينشأ عن تعاون الذوات الحرة المختارة المُريدة عن إيمان ورضىً . والكائن الذى قُدِّرَتْ على حركاته وسكناته ميكانيكيةُ الجبرية ، هو كالآلة الميكانيكية لا يقدر على فعل الخير . وعلى هذا الصراط تصبح الحرية شرطا لعمل الخير ، وتوكيداً لحقيقة الإيمان ، وصدق المسئولية ، ويقين الجزاء .

فإذا تدارسنا رسائل إقبال ومساجلاته مع المستشرق الكبير «نيكلسون» وغيره أمثال «ارنولد» حول مذهب وحدة الوجود والحياة الكلية والفردية ، وجدنا «اقبال» يؤكد لنا بالتحليل المنطقىّ ، أن الحياة كلّها فرديّة ، وليس للحياة الكلية وجودٌ خارجىّ ، فإن الحياة حينما تجلّت . . « تجلّت فى فرد أو شيء أو كائن . . . والخالق الأعظم الأوحد ، الذى خلق كل شيء خلقا وأحصاه عدّا — هذا الخالق الأعظم الأوحد ، فَرْدٌ أيضا ، لكنه فردٌ أَوْحد لا مثيل له سبحانه وتعالى .

من هنا كانت ثورة إقبال ، على سائر النظريات المنحرفة أو المتطرفة ، التى تدعو إلى الفناء فى الله ، أو الاتحاد به ، أو الزاعمة حُلول الله فى الإنسان .

«إقبال» هنا يناقش نظرية الإنسان الكامل ، كما يؤمن بها الروح الإسلامى أو المنهج الإسلامى . إنه فى البداية يَرْوى نص الحديث الشريف «تَخَلّقوا بأخلاق الله» ، ثم يقول إن الإنسان الكامل ، هو صفة النبى محمداً وهو النبى محمد ذاته صلى الله عليه وسلم ، لأنه المتصف بأخلاق الله ، الذى قال عنه وفيه «وإنك لعلى خلق عظيم» .

ومن هنا يصبح بهذه الأخلاق فرداً بغير مثيل ، بعيداً عن الاتحاد بالذات الإلهية ، وبعيداً عن شطحاتِ وَهْم حُلول الله فيه ، وبعيداً كل البعد عن تصوّرات وحدة الوجود ، بصورتها المتطرفة المنفصلة .

وهو يرى بكل وضوح وبلسانٍ شاعرىّ مبين ، أن الإنسان لا مجال لاستيعابه فى الله ، مثل قطرة الماء فى المحيط . وإنما يكون الإنسان فى تفرّده كسراج منير فى ضوء النهار ، أو كقطعة من الحديد ، تتوهّج عندما توضع فى النار ، ومع ذلك تبقى منفردة لها كيانها الخاص .

من هنا كان الإنسان الكامل ، هو الإنسان الذى لا يضلّ فى الكائنات بل تضلّ هى فيه ، ومعنى الضلال هنا بالنسبة للكائنات أنها تخضع له ، أو بمعنى أن تُسَخّر له ، فيتصرف فيها بالخير والنفع للناس أجمعين ، بمقتضى الشرعة الإلهية وعلى صراطها المستقيم .

وقد لاحظتُ أن «إقبال» شديد الإعجاب بشخصية جلال الدين الرومى الصوفىّ المسلم الكبير فى اللسان الفارسى ، وصاحب المثنوىّ الذى يوضع فى التراث الفارسى بعد القرآن والسنة الشريفة .

وإقبال فى إعجابه بجلال الدين الرومى ، يؤكد فلسفة الرومىّ ، فى أن الإنسان من الناحية الطبيعية ، مثلما هو من الناحية الروحيّه ، مَرْكَزٌ مُحْتوٍ على ذاته ، إلا أنه ليس فرداً كاملاً . وبقدر بُعْدِهِ عن الخالق تضمحلّ أو تقل فرديّته ، وعلى العكس من ذلك حين يأنس بالله ويقرب منه ، فذلك هو الفرد الأكمل أو الانسان الكامل ، ولا يَعْنى هذا أن الفرد الأكمل



يستوعبه الخالق ، بَل إنـه يستوعب الخـالق فى ذاته ، دون اتحاد أو حلول أو أية شبهة من اتحاد أو حلول .

ويذكر لنا إقبال فى هذا المجال ، أن جـلال الدين الرومى قد عبَّر عن هـذه الفكرة عنـدما حكى ، كيف أنّ محمداً صلى الله عليه وسلم قد ضل طريقه ذات مرة فى الصحراء ، عندما كان صبيًا صغيراً يعيش فى رعـاية السيـدة حليمـة السعـدية . وحين علمت حليمـة بهـذا النبأ الـرهيب كادت تهلك أسىً وخـوفا وجـزعـا ، فخرجت تهرول صارخة باكية ، إلا أنها فى أثناء هرولتها سمعتْ هاتفا من الأفق البعيد يقول فى رقة وعذوبة وأمان : «لا تحزنى فإنـه لن يضلَّ عنك . . . لا بل إن العالم كلّه سوف يتـوه فيه ويتيه به . . . . » فلسفـة إقبال الإحيـائية ترفض إذن أية وحدة عمومية أو كلّية فى الكون وفى الحياة ، فكلّ ما فى العالم إن هو إلا ذوات فرْدة ، والحياة ما هى إلا تجَلٍّ للذات العظمى . والإنسان حين تتجلى فيه الذاتية يسمى «أنا» أو ذاتاً ، وسبيل كماله هو توكيد هذه الذات ، دون أن يفكر أو يسعى أو يعمل على قتْلها أو إفنائها أو الخلاص منها بأيّة صورة من صور الخـلاص . وكلما كان الإنسان عاملا مجاهدا كادحاً متخلقا بأخلاق الله ، كان أقدر على مقاومة كل ألـوان وصور الفناء والفساد ، فإن تخَـلّى الإنسان عن ذاتـه بهـذا المعنى ، فهـو فى فنـاء أو فى مـوت متصل . «وإذا كان مـوسى عليه السـلام حين تجلّى له قَبَسٌ من نور الله ، أدركه الصعق ، فإنّ محمداً صلى الله عليه وسلم لمّا رأى جوهر الحق تبسّم ، وما زاغ البصر منه وما طغى ، أو كما يقول الله فى كتابه الكريم «مـا زاغ البصر ومـا طغى» . ومعنى هذا كما يقول إقبال ، إن الذات القوية تعلو على المحو الذاتى ولا تتلاشى ، حتى إن الفناء الكامل الذى يسبق يوم الحساب ، لا يمكن أن يؤثر فى كمال تلك الروح أو يزعزع من ثباتها .

لهـذا يقـول إقبـال فى إحـدى مقـطوعـاتـه الشعرية :

. . . احكُمْ نفسك فى حضرته .
ولا تَفْنَ فى بحر نُوره .
فإذا كنتَ ثابت الرَّوْع حقا .
فاعتبر نفسك حيًا مثله . . . . .

إنه يريد أن يقول ، إن مُنتهى غاية الذات ، ليس أن ترى شيئا ، بل أن تصير شيئاً جديدا ، والجهد الذى تبذله لكى تصير شيئاً حقـا ، هو الذى يكشف لها فرصتها ليتَشَخـصَ موضـوعيّتها وتحصيلى ذاتّية أشد عمقا ، فإن الإنسان فى نظر القرآن متاحٌ له أن ينتسب إلى جوهر الكون وأن يصير خالدا . . .

" It is open to Man , according to the Quran , to belong to the meaning of univesre and become immortal . "

كانت حركة الزمان مع الساعة الخامسة ، من صباح اليوم الحادى والعشرين من أبـريل عـام ١٩٣٨ م ، وكان المكان مدينة «لاهور» ، ساعة صعـد إلى السماء من أرضنـا ، عـالم روحِىّ عـظيم ، سَنَّ للناس فى الحيـاة سُنَّةً جـديدة . وسكنتْ نفس حرة لم يحدّها زمان ولا مكان ولم يأسِرْها ماض ولا حاضر . . . . وتـوقف قلب كبيركان يصوغ الأمة الإسلامية من كل ما وعى ضمير التاريخ وعقله ، من مآثر الأبطال وروح البطولات .

وفى الطريق إلى جامعة «بنجاب» ، كـان صوت صديقه محمد على جناح يـردّد فى أناة : كان إقبال لى صديقا وإماما ، وكـان فى أحلك السـاعـات التى مـرّت بـالمسلمـين راسخـا كالطود . . . إنْ حَييتُ حتى رأيت للمسلمين دولة قائمة فى الهند ، وخُيِّرتُ بين الرئاسة العليا لهذه الدولة ، وبين تراث «إقبال» ، لم أتردد فى اختيـار تراثـه . . . لقد كـان ولازال مـرشـدا وإماما . !!!

وكان صوت «طاغور» شاعر الهنـد الأكبر ، يردد فى خشوع : لقد ترك «إقبال» بعد رحيله فى أدبنا خلاءً يشبه جُرحا مهلكا ، ولم يُملأ فراغه إلا بعد أجيال وأجيال . . . إنّ ما ناله فكـر وشعر «إقبال» يرجع إلى ما فيه من نور الأدب الخالد وعظمة الفكر الشاعر !!!

. . . . وكـان صوت إقبـال يـردد من إحدى رباعيّاته الأخيرة . . .

. . . أأنتَ فى مرحلة الحياة ؟
أم الموت ؟
أم الموت فى الحياة ؟
أنشِدِ العون من شهودٍ ثلاثة .
لتتحرى حقيقة مقامك . . .
أوّلُها : عرفانك لِذاتِك .
فانظر نفسك فى نورِك أنت . . .
ثانيها : معرفتك ذاتاً أخرى .
فانظر نفسك فى نور ذات سواك .
ثالثها : معرفتك لله . .
فأنظر نفسك فى نور الله . .
أأنت مجرد ذرة من تراب ؟
أشْدُدْ عقدة ذاتك .
واستمسكْ بكيانك الصغير .
ما أعظم أن يصْقل الإنسان ذاته .
وأن يختبر رونقها فى سطوع الشمس .
فاستأنف تهذيب إطارك القديم .
وَأَقِمْ لك كياناً جديدا . .
إن مثل هذا الكيان هو الكيان الحق .
وإلاّ فذاتُك حلقةٌ من دُخان !
أحكُمْ تاريخك .
تحكمْ نفسك .
وصِلْ يومك بأمسك .
إن حَالَكَ يطلع من ماضيك .
ويُشرِقُ من حَالِكَ آتِيكَ .
إن القطرة التى تدرك نَفْسَها .
تنقلب فى عُروق الكرم خمرا .
وعلى أوراق الورد ندى .
وفى قاع البحر دُرًا .

من أساطير الهنود الحمر

« كان الهنود يعرفون أن الحياة متوازنة مع الأرض ومصادرها . وأن أمريكا كانت فردوسا . . وكان ما يعرفه « ساموست » هو أن الأرض قد جاءت من لدن « الروح الأعظم » وأنها كانت بلا حدود كالسماء . ولم تكن ملكا لأى من البشر »

دى براون

تعتبر حكايات الحيوان أقدم أشكال الحكايات الشعبية على مر عصور البشرية . وقد عكست ــ كامتداد للأسطورة ــ ارتباط الإنسان البدائى بالطبيعة ، واعتبار أنه جزء لا يتجزأ من كافة عناصرها .

وحين أتى الغزاة البيض إلى أمريكا الشمالية ، كان سكانها ــ من الهنود الحمر ــ يعيشون حياة اجتماعية بدائية وبسيطة ، تعتمد ــ أساسا ــ على صيد الأسماك والحيوانات . وقد انعكست معتقداتهم الروحانية الطوطمية فى أسماء الحيوانات التى كانوا يطلقونها على القبائل والأفراد .

وتعود أهمية هذه الحكايات ــ التى تقدم لأول مرة للقارىء العربى ــ إلى أنها تقدم لنا تراث الهنود الحمر الشفاهى ، دون وسيط ، كما تناقلته قبائلهم ، أباً عن جد . تقدم لنا هذه الحكايات الصورة الأخرى ــ الحقيقية والأصيلة ــ لشعب باسل ، تعرض لأكبر حملة إبادة على أرض وطنه ، وفى قنوات الإعلام المختلفة ، على نحو ما ظهر بشكل متميز فى المسلسلات الأمريكية عن « العصر الذهبى » للغرب ، الذى يعنى ــ فى حقيقة الأمر ــ عصر إبادة الهنود الحمر ، وفى أفلام رعاة البقر ، التى حاولت تبرير غزو « الرجل الأبيض » لهذه الأرض ، ومجازره الدموية ، باعتباره عملا مشروعا ، بل ضرورى للقضاء على ما سمته ببربرية الإنسان الهندى .

ولا تشكل هذه الحكايات والأساطير الهندية ظاهرة ثقافية منعزلة عن تراث باقى شعوب العالم ، إذ يمكن أن نرى فيها الكثير من الملامح المشتركة لتراث العالم كله ، ولتراثنا العربى بصفة خاصة ، فالحيوانات الهندية ــ على سبيل المثال ــ تعيش ، كما حيوانات « كليلة ودمنه » ، وكما حيوانات الشاعر الفرنسى « لافونتين » ، فى مجتمع ذى طبيعة إنسانية ، لتحمل ــ بدورها ــ بعض الملامح الإنسانية .

فإذا كانت بعض الأساطير قد تم توظيفها فى دور النقد الاجتماعى غير المباشر ، فإن حيوانات الهنود الحمر تعكس ــ فى المقام الأول ، الايمان بوحدة الوجود العام ، وتلاحم الحيوانى والطبيعى والإنسانى ، وانسجامهم ، فى كل واحد ، فى روح الوجود المتجددة أبدا .

اعداد وتقديم راوية صادق

البومة والفأرة الصفراء

كانت البومة تحاول أن تنام نومة القيلولة ، فى ساعة الظهيرة الحارة . لكنها لم تتمكن من النوم ، فأخذت تتساءل عما يجرى فى الخارج ، فيما كان الجميع يعتقدون أنها نائمة .

كانت هذه البومة شديدة الزهو بنفسها . وكانت تتمنى أن يخشاها الجميع . ولكنها ، لسوء الحظ ، كانت تنام طوال النهار ، فى الوقت الذى يخرج فيه أغلب الحيوانات . وطوال الليل ، ومهما أجهدت نفسها فى النعيب ، فلم تكن لتوقظ سوى الصدى . وعدا ذلك ، فلم يكن أحد يخرج من مكمنه ويظل كل شىء هادئا .

فكانت تضحك ساخرة ، وهى تقول : « ها . . ها . . ! » إنهم يختبئون ، إنهم يخافوننى . ثم تصرخ بملء رئتيها : « هوو ! هوو هوو ! »

ولكن ذلك كله لم يكن كافيا لإرضاء غرورها .

فقالت البومة فى سرها ، فى ذلك اليوم الجميل من أيام الصيف ، والذى لم تتمكن خلاله من النوم : « حسنا ما أصنع ، لوذ هبت إلى الحيوانات لأسألهم رأيهم فى . وعلى أية حال ، فلن أحتاج إلى الذهاب بعيداً ، فثمة قطيع من الفئران يعيش أسفل هذه الصخرة ، سأذهب وأسألهم .

أخذت تتقافز قليلا هنا وهناك فى جحرها وباختصار ، فلم تكن تريد حقا أن تتعرض لضوء النهار القاسى . وأخيرا ، اتخذت قرارها وخرجت من ظلمتها العزيزة .

صرخت الفئران عندما رأت البومة : « بومة ! بومة ! » وأسرعت تعدو إلى الحفرة بأقصى سرعة تصل إليها قوائمها الصغيرة .

كان ذلك هو ما يعجب البومة ، ذلك الهروب المضطرب لحظة اقترابها من الحيوانات ! عندئذ ، جاءت وحطت بالقرب من أقرب حفرة للفئران ، وانحنت لتنظر بالداخل . غير أن وضعها هذا لم يكن مريحا .

– « هيه ، يا فأره ، يا فئيرة ، هل أنت هنا ؟ لا تخاف ! » .
فأجابتها فأرة صفراء صغيرة « نعم ، أنا هنا » . كانت الفأرة تعرف أن البومة لا تستطيع إيذاءها ، طالما كانت بالداخل ، وبرغم ذلك فلم تشعر بالارتياح .



عندئذ ، قالت لها البومة بنبرة متلهفة ، مطمئنة قلب الحيوان الصغير الذى أعلن لها عن وجوده : « إننى أريد — فقط — أن أسلك سؤالا . قولى لى ما الذى يحكونه فى منطقة البحر »

ففكرت الفأرة : « أهـذا هو السبب الـذى جعل هـذه العجوز المجنونة تحوم حول جحرى فى وضح النهار ؟» . لكنها أجابتها بصوت عال : « يقولون إنك زعيمة الليل » .

كـانت هذه هى النغمـة المطلوبـة ، التى تحب البومـة المغـرورة سماعها .

– « ما الذى يقولونه ؟ كررى لى — من فضلك — ولكن لا تكررى القول بسرعة » .

فقالت الفأرة ، وهى ترتعش غضبًا : « زعيـ . . مة . . الـ . . ليل » . وأخذت تفكر « يالها من حيوان معجب بنفسه ومتعجرف ! يالها من مسخ كريه الهيئة » .

ولم تعد البومة بقادرة على التماسك من شدة الفـرح . فكررت طلبها على الفأرة : . . والآن ، أهمسى لى بهذه الكلمات فى أذنى ، واجتهدت لتلصق أذنها بباب جحر الفأرة .

لكن ذلك كان قد تجاوز حدود الفأرة الصفراء الصغيرة . فاقتربت بجرأة من الفتحة وصرخت بكل قواها : « أنت عجـوز مجنونـة ، وحيوان مزعج ، هذا هو أنت !» . وبسرعة ، تراجعت إلى أعماق مأواها ، لتصبح بعيدة عن متناول البومة .

تسمرت البومة مذهولة ، وأخذت ترمش بأهدابها غير مصـدقة أذنيها . ثم انتابتها موجة غضب هائلة ، فصرخت فيها :

« انتظرى حتى أمسك بك» . وصرخت فيهـا بلهجة تهـديد : « ستنالين جزاء تصرفك هذا معى بدون احترام ! لن أتحرك من هنا إلى أن تخرجى من الحفرة » . ثم غرست منقارها بغضب شديد ، فى فتحة جحر الفأرة .

لكن الفأرة لم تلح عليها أكثر من ذلك . ونحن — طبعا — نفهم سبب سلوكهـا هـذا . فقـد تسللت من الممر الخلفى ، ولحقت بصديقاتها ، وحكت لهن ما حدث للتو .

أما البومة الطائشة ، فقد ظلت هناك أمام مدخل الباب الأمامى ! كانت تضرب الأرض برجليها ، ولكنها كانت تنتظر . وقد كلفهـا كبرياؤها وعنادها ثمنا باهظا ، على أية حال : فقد ظلت هناك ، تنتظر طويلا مثل طائر الكركى طوال باقى اليوم ، ثم الليـل ، ثم صباح اليوم التالى ، والذى يليه . ولا أعرف عدد الأيام الأخرى أيضا . وفى النهاية ، ماتت البومة فى مكانها ، جوعا وعطشا ، ضحية جنونها الخاص .



الحلبة البيضاء في السماء

لا يذكر أحد ــ بالضبط ــ ما الذى حدث عندما انتصر الدب الأسود « واكيني » على الدب الرمادى « واكينو » .

وطبقا لأقوال الدببة السوداء ، كان « واكيني » مشغولا ، في أحد الأيام ، بالاستمتاع بما يحتويه عش النحل ، عندما ظهر « واكينو » . ودون أن يهتم بقواعد اللياقة ، غمس القادم الجديد بقائمته ــ هو الآخر ــ في الطبق . فكانت مناسبة لمعركة كبرى تطاير فيها الشعر الأسود والشعر الرمادى في كافة الأنحاء . وبطبيعة الحال ، كان « واكيني » محقا ، إذ لا تملك أية دابة حق لمس غنيمة دابة أخرى .

وما حدث هو أن « واكينو » تلقى التأديب الذى يستحقه تماما . غير أن هذا ليس كل شىء ، فقد كان عليه ، كمحارب مهزوم ، أن يغادر قبيلته ، وللأبد !

وعبثا حاول استعطاف قبيلته وهو يبكى ، ويشكو ويرجو . فقوانين الهنود لافكاك منها . وكان المنفى .

تخطى الجدول الضيق من الناحية المنخفضة ، وألقى بنظرة أخيرة على أشجار الصنوبر التى اعتادها ، وودع الوادى العزيز ــ الذى قضى فيه كل حياته ــ الوداع الأخير .

كان يبكى ــ خلال سيره ــ بحرقة ، فحجبت دموعه الرؤية عنه . ولهذا السبب ، لم يلاحظ أنه كان يتجه ــ مباشرة ــ إلى بلد الثلوج .

« بلوف » ، وها هو يسقط في ركام هائل من الثلوج . فخرج منه بصعوبة ، ثم أخذ يفرك عينيه . وأخيرا ، نظر حوله وهو يتساءل أين يكون .

كان كل شىء أبيض . لا شىء سوى الأبيض ! ثلوج ناصعة البياض في كل مكان .

« من قليل من حسن الحظ ، سأجد موطئاً لى » ، هكذا قال الدب لنفسه . واستأنف سيره من جديد . وتأثر فراؤه بالجليد والثلج والهواء القارص ، فأصبح لونه الرمادى أبيض تماما . ورغم هذا ، لم يلاحظ واكينو أى شىء ، إذ لم يكن يبالى بأى شىء . كان يسير ، ويسير دائما . وانتهى به الأمر إلى الوصول إلى بلد غريب ، يسوده ظلام عميق ، ظلام ثلجى . ويا له من صمت ! وفي مكان ما ، بعيدا عن هذا المكان ، كان يمكن سماع صراخ العاصفة . ولكن ، لا وجود هنا لأى صوت ، سوى صوت الثلوج المتجمدة وهى تتكسر تحت وطأة أقدامه .

كانت السماء الليلية تسطع فوق رأسه . وفي الأفق ، حيث يلتقى بلد الثلوج بالسموات ، وكان يمكنه أن يرى حلبة ناصعة البياض ، تصعد حتى قبة السماء الزرقاء .

وجد « واكينو » نفسه وقد أخذ ببهاء وروعة هذا الطريق ، فجرى جريا شديدا ، حتى إن قوائمه كانت لا تكاد تلمس الأرض لمسا . ثم قفز قفزة أخيرة ، وها هو في الأجواء ، يهز فروته المليئة بالثلوج . لقد أصبح خفيفا كالريشة ، فانطلق عاليا ، وأخذ يحلق وهو يتوارى بعيدا .

وكانت بعض الدواب مستيقظة في تلك الليلة . ومن كان منهم يرقب السماء وقتئذ ، رأى للمرة الأولى ، الدب الرمادى ، وهو يندفع نحو الحلبة البيضاء الجميلة .

فقال «واكيني » الدب الأسود الحكيم : إنه « واكينو » لقد عثر على جسر الأرواح الميتة ، وهو يواصل طريقه نحو أراضى الصيد الأبدى » .

والحق أن الدب الرمادى كان قد ذهب إلى العالم الآخر . والشىء الوحيد الذى خلفه وراءه كان هو الثلج الذى نفضه عن معطفه . وها هو الثلج الأبيض لا يزال هناك في السماء . يمكنك أن تنظر إلى السماء ، وستراه !

وتطلق الوجوه الشاحبة على هذا المكان اسم « طريق الهجرة » . لكن كل هندى يعلم أنه الطريق الذى سار فيه الدب الرمادى « واكينو » .



الطوفان

فى أحد أيام الشتاء ، فى ذلك الزمن البعيد ، حين كان العالم لا يزال شابا فتيا لا خبرة له ، بدأ الثلج فى السقوط . كان الثلج يتساقط بشدة كبيرة جدا . كان يتساقط بلا إنقطاع ، ندفة وراء الأخرى ، من السماء . كأن البلد قد تغيرت معالمه ، حتى لم يعد من الممكن التعرف عليه بعد ذلك ، فقد محا الثلج الدروب المألوفة ، وملأ الوديان ، وغطى البحيرات ، التى اختفت تحت معطفه الأبيض .

وكانت الحيوانات قد لجأت إلى خيمة مصنوعة من جلد الدواب ، وتحلقت حول نار جميلة . كانوا يناقشون مشكلة خطيرة : كيف يستعيدون الجو الصحو ، الذى كان قد اختفى دون أن يعرف أحد منهم أين . كانوا يبذلون قصارى جهدهم فى التفكير ، دون جدوى ، ودون أن يعثروا على فكرة ما ذات قيمة . وأخيرا ، اقترح السنجاب عليهم الاقتراح التالى : « لقد جاء الليل وتعبت النار ولم تعد تغنى ، فلنخلد للنوم ، فالليل يأتى بالنصيحة . وصباح غد ، ستكون أفكارنا أكثر وضوحا » . فذهبت الحيوانات لتخلد للنوم ، عدا السنجاب ، الذى تمدد بالقرب من النار ، ووضع ذقنه بين قائمتيه الأماميتين . كانت بقايا أمواج النار الحارة تهدهده وهى تأفل ، فيما الهواء الرقيق يداعبه وهو يمر عبر الباب المفتوح ، فتراءى له حلم غريب :

رأى دبا يتنقل بين أرجاء العالم . دب يشبه الدب الذى يعيش فى الناحية الأخرى من البحيرة ، كأنه أخوه . وكان يكدس ـ فى جراب كبير ـ كل مايجده فى طريقه : كان يخفى فى جرابه عش الغراب ، وعسل النحل ، والجو الصحو . وكان مجرد أخذ الجراب من الدب يكفى لفتحه وتحرير الجو الصحو .

فترك السنجاب عينيه ليستيقظ . وبسرعة ، نادى زملاءه ، حتى لا ينسى حلمه ، وهو يقول لهم : « فلينهض الجميع . فأنا أعرف من أخذ منا الجو الصحو » .

فاستيقظ الجميع على صوت السنجاب ، بما فيهم « الفرير » المعروف بقدرته على النوم فى كافة الظروف . وكما الجميع ، قام وأرهف السمع إلى كل ما كان السنجاب المنفعل يقوله : « لقد رأيت الدب فى الحلم وهو يخبىء الجو الصحو فى جراب . فلنجر بسرعة لنمسك به » . فاقترح الثعلب « لنأخذ قاربا نعبر به البحيرة » . وفى وثبة واحدة ، اندفعت الحيوانات خارج كوخ « الويجوام » ، والقوا بقاربهم فى أمواج البحيرة ، وجدفوا بقوة نحو الضفة الأخرى . واستغرقوا وقتا أقل مما يستغرقه وقت سردنا للحكاية .

كان عرين الدب يبدو مهجورا . فترددوا قبل الدخول . لكن كل شىء كان يبدو ساكنا وهادئا بالداخل .

كان السنجاب أول من قرر القاء نظرة على الداخل . وعلى الفور ، أطلق صيحات فرح : كان الجراب موجودا هناك ، فى ركن بعيد مثلما كان فى الحلم الذى تراءى له . فنادى على الآخرين وقال لهم : تعالوا بسرعة وساعدونى ! .

كان الجواب ثقيلا جدا . وحدها الرنة الكندية هى التى استطاعت رفعه ، فحملته الى القارب ، يصحبها الآخرون .

فقال الثعلب : « عندما يعود الدب ، سيفهم ما جرى ، وسيجرى وراءنا . من منا يملك أسنانا قوية ؟ »

– « أنا » ، صاح صوت نحيل .

– « أنت ، يافأرة ؟ »

– « نعم . أنا التى تملك أكثر الأسنان حدة » ، كررت الفأرة بفخر .

– « حسنا إذن ، إذهبى واقرضى مجداف الدب ، ودبرى أمورك بحيث لا يمكن رؤية المكان الذى قرضته » .

فذهبت الفأرة لتقرض المجداف فورا ، ولتثقبه فى جانبه العريض .

« بسرعة ، بسرعة » ، قالت لها الدواب الأخرى مستعجلة ، إذ كان بالإمكان سماع نخير الدب العائد إلى البيت .

لم يكن لدى الفأرة الوقت الكافى لإنهاء عملها ، فقد بدأت خطوات الدب الثقيلة فى الاقتراب . فهربت ، وقفزت فى القارب ، حيث كان أصدقاؤها ينتظرونها فى شوق . كانو قد غادروا الضفة لتوهم ، عندما وصلت إلى مسامعهم زمجرات غاضبة . كان الدب قد اكتشف السرقة .

فصاح الدب : « انتظروا حتى أقبض عليكم ، وسترون ! » .

واختطف مجدافه بأحد فخذيه ، وألقى بقاربه بالفخذ الآخر ، وأخذ يجذف عاليا ، فعاليا . ومع كل ضربة من مجدافه ، كان يقطع شوطا كبيرا . وكانت تكفيه ضربة أخرى من مجادفه ليلحق بهم .

ولحسن حظ أصدقائنا ، انكسر المجداف المقروض فى هذه اللحظة ، ففقد الدب توازنه وسقط فى الماء ، وغرق ، بينما ظل قاع قاربه معلقا فى الهواء .

شعر أصدقاؤنا الصغار بالارتياح . وعندما وصلوا إلى ضفتهم ، جرّت الرنة الكندية الجراب على الساحل الرملى ، وحلت رباطه على الفور .

فقفز فى الجو الصحو بلا تردد فى الهواء الطلق ، وأخذ يجرى فى أنحاء المنطقة . فذاب الجليد بسرعة . ولكن ، ها هو الماء يتكاثر ، ويزداد بكثرة فى كل مكان . فالتقت الجداول بالأنهار ، وشكلت نهرا

كبيرا غمر الوادى كله . وفاضت البحيرة أيضا . وحملت المياه كل ما كان قائما فى طريقها فتجمعت الحيوانات على قمة أعلى جبل ، حيث أصبح الملجأ الوحيد المتبقى لهم .

إنه الطوفان ! فقد كانت قمة هذا الجبل هى الشىء الوحيد الظاهر على سطح هذا الكم الهائل من المياه . فشرعت الحيوانات تتشاور فيما بينها . كانوا يبحثون عن كيفية إنقاذ أنفسهم . كانوا ــ فى بادىء الأمر ــ يأملون أن تنسحب المياه رويدا رويدا . لكن شيئا من ذلك لم يحدث .

فتقدمت القضاعة بالاقتراح التالى : « سأغوص وآتى لكم بالطين ، وإلا فسنموت كلنا هنا » .

وبعد أن أخذت نفسا عميقا ، اختفت تحت الماء . مكثت طويلا تحت الماء ، قبل أن تعاود الظهور على السطح . وكان أصدقاؤ نا قد بدأوا يشعرون بالقلق . وعندما انبثقت من الماء أخيرا ، وهى تحمحم وتلفظ الماء ، قالت لهم :

« إننى آسفة ، فلم أستطع الوصول إلى الأرض . فليحاول حيوان آخر » .

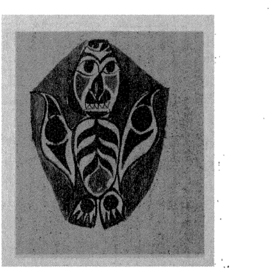
فتطوع «الزنجور» للقيام بهذه المهمة . ومكث مدة أطول من المدة التى مكثتها القضاعة إلا أنه لم ينجح هو أيضا فى المهمة .

عندئذ ، جاء دور البطة . فغاصت فى الماء ونزلت مثل حجر . كانت رحلتها نحو الأعماق تبدو وكأنها بلا نهاية . وبدأت تراودها فكرة العودة ، خالية الوفاض ، عندما شعرت فجأة بالأرض .

فوضعت فى راحتى يدها أقصى ما تستطيع من الطين ، وصعدت بسرعة إلى السطح ، إذا كانت على وشك الموت غرقا .

والحق يقال إنها لم تحتفظ إلا بكمية صغيرة جدا من الطين بين راحتيها . ولكنها ! على الأقل ، كانت قد وجدت المكان الملائم ، وكان بإمكانها أن ترشد الآخرين .

وهكذا ، استطاعت الدواب المائية ، عندما وحدت جهودها ، أن تأتى بكل الأرض الهندية من أعماق المياه . ثم عادت ، كل واحدة منها ، إلى منزلها ، سعيدة بانتصارها على الطوفان .



كيف أصبح للهنود أحصنة

فى قرية هندية تقع على حافة « النهر الكبير » ، كان شاب يتيم وفقير يعيش هناك . كان كوخه الطينى أصغر الأكواخ كلها . ولأنه كان لا يزال صغيرا وضعيفا على حمل السلاح ، كان عليه أن يتسول قوت يومه . وللأسف ، فكثيرا ما كانوا يطردونه . وكان الناس يقولون له « لماذا يجب علينا أن نطعمك ؟ فأنت لا تفيدنا فى شىء ، ثم يضيفون ساخرين : « حتى الطفل الرضيع يمكنه أن يهزمك فى حمل الأشياء ! » .

لم يكن لدى الهنود ــ حين ذلك الوقت ــ أحصنة . لا شك أن « تيراوا » ــ « الروح الأعظم » قد نسى أن يمنحهم ذلك الحيوان العظيم النفع ، إذ كانوا يستخدمون ــ فى تنقلاتهم ــ الكلاب ، أو ظهورهم هم . .

ورغم هذا ، فلم يكن زعيم القبيلة يرفض أن يمنح اليتيم شيئا ليأكله . بل ، وفى أحد الأيام ، أهداه زوجا من الأحذية «الموكاسان » . وكان يدعو سكان القبيلة لمساعدة الصغير ، ويقول لهم : « إن تيراوا » يعلم لماذا أتى هذا الصبى الصغير إلى العالم . وربما أصبح ذات يوم بطلا كبيرا وصانع مجد القرية . ورغم ذلك ، فقليلون هم الذين كانوا يصدقون قول الزعيم ، إذ أن الناس كانوا يتساءلون عن نوع الأبطال الذى يمكن لهذا الولد النحيل أن يكونه .

وفى الربيع ، وعندما تسمع دقات كعوب الثيران الأمريكية « البيسون » عن بعد ، ويبدأ أول عرف أسود يرتسم جانبيا فى الأفق ، كان الهنود يغادرون القرية فى حشود كبيرة . كانوا يطاردون القطعان التى تعطيهم اللحم والفراء طوال الشتاء . وكانت تلك هى الأيام التى يخشاها الصبى اليتيم . فوقتئذ كان الجميع يتركونه وحيدا . وكان من الصعب عليه أن يحصل على الطعام وحده . وقد سبق وأن حدث أكثر من مرة ، أن وجدوه ــ عند عودتهم ــ شبه ميت من الجوع .

وذات صباح جميل من « شهر الورود » لاحظ الحراس العرف الأسود المألوف من بعيد وانطلقت الصيحات فى كل مكان : « البيسون ، البيسون » . وقبل أن تتمكن أشعة الشمس الأولى من تبديد شابورة الصباح ، كانت القرية قد أصبحت شبه خالية .

كم هو مسكين هذا الصبى ! فقد جلس وحيدا على عتبة الكوخ . وظلت نظراته تغلفها سحب الغبار التى كونها رحيل آخر الصيادين

وكلابهم ، والتى كانت تهبط ببطء . كان لا يزال من الممكن تمييز الصراخ ونباح الكلاب ، لكن الظلال كانت قد اختفت فى المراعى .

كانو قد تركوه وحيدا تماما ! فانفجرت الدموع المرة من عينيه ، وسقطت حتى نعليه . كم كان يود أن يتبع الآخرين . ولكن ، لا أحد يريده .

وسرعان ما غرق التراب فى دموعه . وفجأة ، بدا له أنه يسمع صوتا رقيقا وهامسا يأمره : « هيا ، أفق وكفى بكاء ! العب ! وأرنى ما الذى تقدر عليه أصابعك النحيلة ! » .

من الذى تكلم ؟ وبماذا كان عليه أن يلعب ؟ ظلت نظرته محنية على كوم التراب الذى حولته دموعه إلى طين بين رجليه . كان يبدو وكأنه جاهز للتشكيل .

فقال لنفسه ، وهو يأخذ الطين ويحاول أن يشكل بين أصابعه قطعة الأرض الطرية ، : « سأصنع لنفسى كلبا . وهكذا ، لن أشعر بالوحدة بعد الآن « ولكن ، ما الذى يحدث ؟ فبدلا من أن يصنع قوائم الكلب القصيرة ، صنع أربع قوائم طويلة تنتهى بحوافر . حتى الرأس ، كانت أكبر من أن تكون رأس كلب ، وكان لها أذنان مدببتان ومنتصبتان ، أشبه بعرف « البيسون » الملتف حول رقبته وفى الخلف ، كان الذيل لا يشبه ذيل الكلب أبدا . ما الذى صنعه ؟ إنه لم ير أبدا حيوانا كهذا !

« يا له من كلب غريب ! سأعيد المحاولة من جديد . ولكن ، هذه المرة ، سأكون حريصا ! وعبثا ، حاول الانتباه ، كان يبدو وكأن شيئا ما يقود أصابعه . فصنع ــ مرة ثانية ــ ورغما عنه ، حيوانا يشبه الحيوان الأول .

فأخذ يتأمل ــ حائرا ــ التمثالين الصغيرين . كان قد وضعهما أمامه على الأرض ، وفجأة ، شعر الصبى بالملل الشديد . فتمدد ــ كما هو ــ على الأرض ، ونام سريعا ، فرأى حلما :

لقد غادر « تيراوا » منزله البعيد ، ليأتى إليه ــ بنفسه ــ ويقول له :

«أنا الذى أمرتك باللعب . وبتحريض منى ، شكلت أصابعك الأحصنة التى يمكنك ــ ابتداء من الآن ــ أن تستخدمها فى جز الأحمال ، أو فى حملك . ولأنها لا يزالان صغيرين ، عليك أن تحملها إلى المراعى ليأكلا ويشربا ــ طوال أربعة أيام وأربع ليال ــ على طول « النهر الأكبر » . عندئذ ، سيكبران ، ويعودان عليك بمنافع كثيرة !

ثم صمت «تيراوا » وتبدد فى الفضاء ، مثل ارتعاشة على سطح الماء .

فاستيقظ الصبى ، وأخذ التمثالين الصغيرين ، وجرى بهما إلى «النهر الأكبر» . كان يعرف أين توجد الأعشاب الغضة الوفيرة . ثم وضع تمثاليه الصغيرين بحذر شديد حتى لا يفسدهما وما أن لمسا الأرض ، حتى أخذا فى الصهيل . ولم يكن الفتى اليتيم يصدق عينيه . وبمعجزة ، كبر الحصانان فى سرعة كبيرة .

فتركهما يرعيان العشب ويشربان ماء « النهر الأكبر » كما يشاءان . وفى المساء ، عاد بهما إلى القرية . لقد كبرا بسرعة كبيرة ــ وفى قوت قصير ــ فأصبحا يدخلان كوخه بمشقة كبيرة . واضطر فى الليلة التالية أن يؤويهما فى خيمة الزعيم ، فهى أكثر ارتفاعا واتساعا من خيمته .



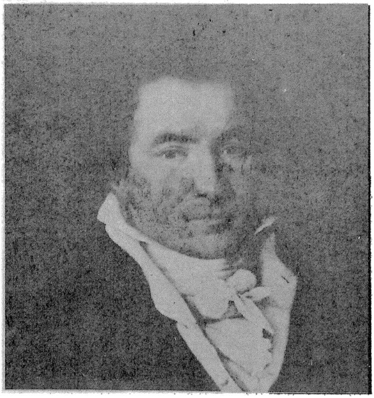
كان الصبى يشعر بفرحة غامرة ، وهو يرى حصانيه يصبحان أكبر وأقوى ! وفى صباح اليوم الثالث تجول خلال القرية ، والرغبة تراوده فى أن يلحق بجيرانه وأصدقائه ليصيد معهم الثيران الأمريكية . ولم يستطع مقاومة رغبته ، فنسى نصيحة « تيراوا » القوى ، واندفع فى اتجاههم . فعبر « النهر الأكبر » ، وقاد حصانيه الصغيرين متتبعا آثار قطيع الثيران الأمريكية .

لم تكن له خبرة بالأحصنة . ولم يكن قد سبق له رؤية حصان من قبل . لذا اعتقد أنهما ــ على أية حال ــ لن يكبرا فى اليوم الرابع أكثر من ذلك . لكن « تيراوا » الكبير كان يراقبه . وفى البداية شعر بقليل من الحيرة ، إذ أن رغبته الأولى كانت أن يمنح الهنود حصانا كبيرا فى حجم حصان ذوى « الوجوه الشاحبة » . ثم قال لنفسه أن حصانا صغيرا ــ رغم كل شىء ــ أكثر رشاقة ، لذا سيؤدى خدمات أفضل فى مجال الصيد . ولهذا يسمون الحصان الهندى « بونى » ، أى « الحصان الصغير » .

وبعد فترة من السير ، رأى الفارس الشاب دخان معسكر الصيادين يرتفع عاليا من بعيد . وبدا له الطريق قصيرا وهو يمتطى الحصان .

وعندما رآه الزعيم والآخرون أصابتهم الدهشة الكبيرة ، ولم يتمكنوا من رفع عيونهم عن الحصانين الصغيرين . أما فيما يتعلق ببطلنا ، فإنه لم يعد ــ منذ ذلك الوقت ــ طفلا فقيرا وضعيفا ومهجوراً . كان فى طريقه ليصبح شابا يافعا وشجاعا . وهو الذى سيصبح ــ ولا شك ــ زعيم القبيلة خلال بضعة أعوام .

والحق يقال ، هذا ما حدث . فهو لم يستغرق وقتا طويلا ليهزم الآخرين فى العدو ، والتصويب بالسهام والصيد . وأصبح من المهارة حتى أن القبيلة أجمعت ــ عندما ذهب زعيمها ليلحق بأسلافه ــ على اختياره ، هو اليتيم الفقير فيما مضى ، ليخدمهم كأب لهم جميعا ، فقادهم بحكمته الواسعة ، خلال امتداد السنين الطويلة .



موسيقى

جلال فؤاد

أرجو ألا أكون نسيا منسيا

ان هذا الفنان العبقرى العظيم ، لم يذق فى حياته طعما للراحة إتهموه بالإنطواء ، وبالشراسة ، وبكراهيته للناس . ولكن كل من قرأ وصيته ، التى كتبها قبل وفاته ، أدرك قيمة هذا الإنسان وحبه للخير والسعادة والرفاهية للإنسانية . . وأن تلك الإتهامات كانت بطلانا وزورا .

ففى غضون شتاء عام ١٨٠١ إستمع إلى نصيحة الأطباء وقرر أن يقضى صيف عام ١٨٠٢ فى قرية (هايجلنشتاد) الهادئة . والظاهر أن الدكتور (شميت) المعالج ، قد أسرف فى وعوده وأقنعه أن سمعه سوف يتحسن إذا ما انتقل الى هذه القرية . . وأنه سوف يسترد سمعه ويشفى تماما . وبهذا الأمل الضعيف تعلق هذا الفنان العبقرى العظيم .

وحتى هذا الوقت لم يكن ضعف سمعه يؤثر فى نفسيته بشكل حاد . لم يحمل فى نفسه سوى التحدى والإصرار على تأكيد قوة عزيمته حتى لا يغلب على أمره . كان يحتاج إلى أن يجمع كل قوته ، حتى يستطيع أن يواصل العيش والعمل والإنتاج بالرغم من حكم القدر القاسى . . أو كما عبر الفنان نفسه بقوله : « إننى سوف أمسك القدر بتلابيبه » .

واكتشف خلال إقامته فى المصيف أن عبقريته أقوى من القدر . . فهى قوة خارقة لا يمكن السيطرة عليها أو خنقها . . فهى التى تتملكه وتسيطر عليه وتستخدمه هو نفسه كوسيلة لتحقيق أهدافها .

كانت فترة هذا الصيف نقطة تحول فى حياته . وفى هذه الفترة كتب وصيته المشهورة . والوصيه موجهة إلى أخويه . بث فيها آلامه بل وآماله أيضا . عندما نقرؤها ندرك الأبعاد الحقيقية لشخصية هذا الفنان ، وكيف عاش ومات مظلوما ومتهما بالباطل .

تقول الوصية : « أيها الرجال الذين تظنون أننى عنيد ومغرور وحقود . إنكم بهذا تظلموننى ظلما كبيرا . . لأنكم لا تعرفون الأسباب الحقيقية التى تختفى وراء هذا المظهر الخاطىء .

فمنذ حداثتى اتجه قلبى وعقلى إلى المشاعر الرقيقة . . والنية الحسنة . . لدرجة اننى كنت متحمسا لإنجاز أعظم الأعمال .

ولكن تصوروا الآن . . اننى لمدة ست سنوات كنت فريسة حالة مرضية ميئوس منها . زادها خطورة هؤلاء الأطباء المعدومى الشعور . لقد خدعونى عاما بعد عام . . على أمل الشفاء . . ولكن بدون جدوى .

واضطررت فى النهاية إلى أن أواجه الحقيقة المرة . . وهى أننى لن استرد كل حاستى السمعية . . وربما لن أستطيع السمع على الإطلاق .

وبالرغم من أنى قد ولدت بميل طبيعى إلى الاختلاط والمجتمعات ، فقد اضطرت مبكرا إلى أن أعزل نفسى بين جدران الوحدة . وفى نفس الوقت أحاول أن أنسى هذه التجربة القاسية .

وهكذا ترون أننى صدمت بقسوة . . هذه الصدمة المزدوجة التى أصابتنى فى سمعى . . كانت صدمه أصابتنى فى صميم عملى . كما حرمت على الاختلاط بالناس . فقد كان من الصعب على نفسى أن أسأل الناس أن يصرخوا حين يتكلمون أو يوجهون الحديث إلى . . لإننى أصنم . وكيف يمكننى أن اعترف بهذا النقص فى الحاسة الوحيدة التى كانت . . ويجب أن تكون اكثر حواسى اكتمالا !!

لا . . لقد كان ذلك كله فوق طاقة البشر . . وفوق طاقتى . فمعذرة إذا كنت أنطوى على نفسى ، بينما أود من صميم قلبى أن أعاشركم .

أن الذى يثقل على اكثر . . أنه بالإضافة إلى هذه الوحدة الإجبارية ، فإنها غالبا ما تفسر على غير حقيقتها .

إننى عندما أفكر فى كل هذا يتملكنى شعور بالخوف من أن يفتضح أمرى ، أو حتى أن يلاحظ أحدهم حالتى .

كم يكون مؤلما لو وقف أحد بجانبى وسمع عزف الناى على بعد . . بينما أنا لا أسمع شيئا . أو أن يشير إلى غناء الراعى بينما لا أدرى عنه شيئا . إن مثل هذه الحوادث قد اقتربت بى إلى حافة الهاوية لدرجة أننى فكرت فى أن أضع نهاية لحياتى . ولم يمسكنى عن تنفيذ هذا العمل الجنونى سوى حبى لفنى الذى أعمل له . فقد كان من المستحيل أن أترك العالم حتى أكون قد أنتجت كل ما أعتقد أنه يجب على أن أفعله وأن أنتجه . وهكذاتحملت هذه الحياة المؤلمة . . التى تعيش فى جسد قد يتحول ما بين طرفة عين وانتباهتها من الأحسن إلى الأسوأ .

الصبر . . لقد قيل لى أنه خير دليل اتخذه فى حياتى القادمة . ولقد عقدت العزم على ذلك . وأدعوا الله أن يظل هذا القرار راسخا فى ذهنى حتى تشاء قدرته الإلهية أن تقطع هذا الخيط الواهى الذى يربطنى بالحياة . وبعدها من يعلم . . فقد انتقل إلى حال أحسن . . وقد لا يكون الحال أفضل . ومع ذلك فإننى مستعد لمواجهته على كل حال . وفى أى الأحوال . . ومن أجل كل الأحوال . . لقد أجبرت على أن اكون فيلسوفا ، وما زلت بعد فى العام الثامن والعشرين من عمرى . يا إلهى . . إن هذا ليس سهلا على الفنان منه على أى إنسان آخر .

أيها الإله السرمدى . . إنك وحدك تستطيع أن تنفذ إلى أغوار نفسى وروحى . إنك وحدك الذى تعرف أنهما ممتلئتان بحب الإنسانية . . والرغبة فى عمل الخير .

أيها الناس . . عندما تقرأون هذه السطور فى يوم من الأيام . . فلتتذكروا أنكم قد أسأتم إلى إساءة كبيرة . وليتعزّ الذين جانبهم الحظ ، وناوأتهم الأقدار حين يعرفون أن أخا لهم فى الإنسانية قد فعل كل ما فى مقدوره حتى يصبح من بين أهل الفن الناجحين . بالرغم من كل العثرات والعقبات التى وضعتها الطبيعة فى طريقه .

وانتما يا أخوى . . أرجو بمجرد وفاتى أن تسألا باسمى الدكتور (شميت) ـ إذا كان ما زال حيا ـ أن يصف مرضى ويدونه فى وثيقة تحفظ ضمن وثائق تاريخ حياتى ، حتى يستطيع العالم ، ولو بعد وفاتى ، أن يعرفنى على حقيقتى وألا يحكم على ظلما وعدوانا ، كما فعل الذين عاصروا حياتى .

وفى نفس الوقت أعلن أنكما الوريثان لثروتى المتواضعه ، لو صح أن أسميها ثروه . فلتتقاسماها بالعدل والقسطاس .

وإليكم وصيتى الأخيرة . . فليتحمل أحدكما الآخر . وليعطف أحدكما على الآخر . وليساعد أحدكما الآخر . وما قد فعلتماه نحوى من إساءة فى الماضى فقد غفرتها لكما منذ وقت طويل .

وإليك يا أخى كارل . . أتوجه بشكرى الخاص على العناية التى أوليتنى إياها مؤخراً . إننى اتمنى من الله أن تكون حياتكما أسهل مما كانت حياتى . وأن تكون خالية من الهم الذى كان يظلل حياتى .

علموا أولادكما الفضيلة . فهى وحدها تستطيع أن تهب السعادة . . وليست الثروة أو أى شىء آخر . صدقانى فإنى أتكلم عن خبرة . فالفضيلة كانت سندى فى محنتى وبؤسى ، وأدين بالحياة لها ولفنى . . وقد كنت على وشك أن انتهى من حياتى بالانتحار .

الوداع . . وليحب أحدكما الآخر .

أرجو أن تبلغا شكرى لجميع أصدقائى . . خاصة الأمير (ليشنوفسكى) والأستاذ الدكتور (شميت) .





وإننى أرغب فى أن يحتفظ أحدكما بالآلات الموسيقية التى أعطانى إياها الأمير . ولكن لا تحيلا منها نقطة للخلاف بينكما . فإذا استطعتما أن تجدا لها عرضا مناسبا . . اعرضاها للبيع . فكم يسعدنى أن أكون لكما عونا وأنا فى قبرى . . كما كنت وأنا على قيد الحياة .

إننى استعجل الموت بفرح . فإذا جاء قبل أن أتم رسالتى الفنية فسوف اعتبره مبكرا ، بالرغم من أنه سوف يخلصنى من عذابى . سوف أتمنى أن يتأخر ، وأن يمهلنى حتى استعرض كل طاقتى وامكانياتى الفنية .

على كل حال . . سوف ألقاه راضيا . وكيف لا . . وهو وحده يحررنى وينقذنى من هذا العذاب الذى لا نهاية له .

فأهلا بك أيها الموت . عندما تأتى سوف ألقاك بشجاعة . . الوداع . . وأرجو أن لا أكون بعد وفاتى نسيا منسيا . إننى لا أستحق هذا منكما ، لإننى طالما فكرت فى حياتى فى كل شىء يجعلكما سعداء . . ولتشملكما السعادة .

ل . ف . بيتهوفن ـ هايجلنشتاد
٦ أكتوبر ١٨٠٢

وقد تحققت أمنية بيتهوفن . أمهله الموت ٢٥ عاما ليحقق كل ما أراد أن ينتجه للإنسانية ، التى أعطاها كل ما عنده من الفن الموسيقى ، رغم صممه التام ، وعذابه المستمر ، وآلامه القاسية .

وفى السادس والعشرين من شهر مارس عام ١٨٢٧ ، أى بعد كتابة الوصية بربع قرن تقريباً ، بعث بيتهوفن فى طلب صديقه الدكتور (فيجلر) وتلميذه (شندلر) . جلسا معه حول فراش الموت ومعهما زوجة أخيه (يوهان) التى قدمت إلى فيينا هى الأخرى لتسهر عليه . . التفت إليهم بيتهوفن وقال : « صفقوا يا أصدقائى . . لقد انتهت الكوميديا » .

وفى ذكراه . . ذكرى مرور ١٥٩ عاما على وفاة بيتهوفن الفنان العبقرى العظيم . . لا نجد سوى نشر وصيته ، مشاركة منا فى هذه المناسبة .

معارض



فى القاعة العليا لاتيليه القاهرة أقيم معرض الفنان نبيل وهبه ، نتعرف عليه من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة الشرقية « فاقوس » عام ١٩٣٧ ، تخرج من كلية التربية الفنية عام ١٩٦٢ ، عمل مدرساً للتربية الفنية حتى عام ١٩٦٧ ، عمل بالثقافة الجماهيرية مديراً لبعض قصورها ، ثم مديراً لادارة الفنون التشكيلية حتى عام ١٩٧٤ ، عمل محاضراً للتربية الفنية بجامعة الرياض منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨٤ .

ونبيل وهبه أحد مؤسسى جماعة الفنانين الخمسة التى استمرت من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٨ ، وكانت تضم الفنانين (رضا زاهر - عبد الحميد الدواخلى - على نبيل وهبه - فرغلى عبد الحفيظ - نبيل الحسينى) وقد أقامت الجماعة خمس معارض أعلنت فيها التزامها الفنى ومراميها الثقافية .

أما الفنان نبيل وهبه فقد أقام بمفرده خمسة معارض خاصة فى القاهرة ، معرض مشترك مع الفنانين عمر النجدى وعبد الحميد الدواخلى بقاعة جمعية الفنون بالرياض .

يفاجئنا المعرض أول ما يفاجئنا بحجم اللوحات الضخم ، وبحث الفنان عن خامات جديدة تضاف الى الخامات المستخدمة أصلاً ، حتى يخال للمشاهد أن الموجود من الخامات لا يمكن الفنان من ابراز وجهة نظره ، وقد وفق الفنان فى تقديم حلوله التشكيلية الجيدة ، وليس من قبيل الصدفة أن يقدم الفنان لوحة لسليمان خاطر ، فالفنان لا يعيش على هامش الواقع ولا يصنع واقعاً منفصلا ، انما يلتحم الفنان بالواقع مخترقاً الحصار والعزلة ، يعيش أحداث مجتمعه معتمداً على اقتناص اللحظة الانفعالية الجياشة ، الحية ، والمشحونة بمشاعر الصدق والسخونة ، اقتنصها ليقدمها دونما تنميق ، متبعداً عن الزخارف الباردة ، لذا فقد جاءت الأعمال كلطمة للوجوه وتحريك القلوب ، وعلى الرغم من كون الأعمال رد فعل إلا أنها تعد بمثابة مشاركة ايجابية لتأكيد تلاحم الفنان مع ما يجرى من أحداث اجتماعية وسياسية فى المجتمع ، ليؤكد كونه جزء يتأثر ويؤثر ، واعيا دوره الفنى دون تقاعص أو تخاذل ، بل لجأ الى الجرأة - تلك العملة النادرة - وقدم لوحات حيوية صريحة الألوان ، معتمداً على عنصرى المفاجأة والمباغتة .

تتصارع الخطوط على سطح اللوحة فى عنفوان ، لا يهتم الفنان على الاطلاق بايهام المشاهد بالبعد الثالث (العمق) وانما يكتفى بصراحة الخطوط والألوان وصرامتها مضفياً حركة عاتية تجتاح السكون وتهشم برودة سطح اللوحة .



فى القاعة السفلى لاتيليه القاهرة أقيم معرض الفنانة ايفيلين عشم الله ، نتعرف عليها من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة كفر الشيخ (دسوق) ، تخرجت فى كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٣ (قسم التصوير) اخصائية بادارة الفنون التشكيلية بالثقافة الجماهيرية . . وفى كلمة موحية بكتالوج المعرض تحاور فيها الفنانة جمهورها ، وتحاول تقديم مفاتيح لأعمالها والتعريف بالدافع لممارسة الفن ، تقول : الى الحياة . . التى لم أفك رمزاً من رموزها المتشابكة المتعاكسة . . الألم . . الفراق . . الوحدة . . الخوف . . المرض . الموت . . أنحت من قلبى تمثالاً دقيقاً ، مستحيلا للبهجة .

هل أنجح فى وقفتى عكس رياح متربة ؛ عاتية تجتاح العقل والبدن !!

أقف . . أمد يدى . . أرسم .

أرى رموزاً للألم والوحشة والأمل . . رموزاً لوطنى .

رموزا للعالم المستتر تحت مسميات عديدة .

أرسم لأصل إلى المستحيل

أستحيل مع صورتى كائناً حانياً

حزيناً . . طائراً لا يستطيع الطيران . .

وطائراً يحاول النجاة . . طائراً حانياً حامياً . .

أملاً مفقوداً يظهر ثم يختفى .

صبارة . . مُرة . . خضراء . . تنبت وسط التناقضات .

كائنا بشرياً فى حوار صامت . . ملؤه الترقب .

أحس بقلب جمرة متقدة . . أرسم تتحرك الدنيا . . بلا انتظام

والفنانة من خلال معرضها تقدم عالما شديد الخصوصية حتى وان تقارب فى وجه الشبه مع عالم الفنان الراحل سعيد العدوى ، إلا ان لكل من الفنانة ايفلين والفنان سعيد العدوى أوجه اختلاف شديدة ، من أوجه الخلاف على سبيل المثال لا الحصر ان الفنان سعيد العدوى كان يلجأ الى بعثرة عناصر اللوحة فى منطقة تمثل خطاً أفقياً ، فى حين تبعثر الفنانة ايفيلين عشم الله عناصر اللوحة فى منطقة تمثل خطاً رأسياً ، . . أغلب العناصر عند الفنان العدوى متلاصقة ومتلاحمة وشديدة الارتباط بعضها ببعض ، فى حين تتجاوز العناصر عند الفنانة ايفيلين دون تلاحم وتلاصق .

العناصر لدى الفنان العدوى تخضع للأجرام السماوية فلا تتحدى قانون الجاذبية فهى لصيقة بالأرض ، أما العناصر عند الفنانة ايفيلين فتتحدى قانون الجاذبية .

واللوحات بشكل عام أبيض وأسود حتى اللوحات الملونة ما هى إلا لوحات ابيض أسود تستخدم فيا اللون بعد استكمالها فصار اللون عاملاً ثانوياً لا يدخل ضمن التكوين الرئيسى للعمل .



مارجو فييون

فى قاعة المشربية (وهى واحدة من أهم قاعات العرض المصرية احتراماً ، فالقائمين عليها يدققون الاختيار فيما يعرض ، لذا فكل العروض التى قدمت بالقاعة حتى الآن من أجود العروض فى الصالات وقاعات العرض المصرية) ويدعونا ذلك الى توجيه النداء لكل القائمين على القاعات وصالات العرض ان اختاروا بما يمليه عليهم ضميرهم الفنى ـ دون عواطف أو مصالح أو محسوبيات ، ولتخصص قاعات للمبتدئين والهواة ، هذا إن كنا نصبو الى خلق مناخ جيد وترسيخ قيم جمالية فنية .

ولنعد الى موضوعنا الأصلى وهو معرض الفنانة مارجو فييون ، تقول كلمة التقديم : ان الأعمال التى يضمها هذا المعرض لا تمثل بالرغم من تنوعها إلا لمحة سريعة عن انتاج مارجو فييون الخصيب والمتواصل طيلة اكثر من خمسة وخمسين سنة .

فى الثلاثينات كانت مارجو فييون تجعل من دقة الخط وحدته العنصر المتميز لعملها ولفنها ، إلا أنها قد ابتعدت عن هذا الأسلوب التحليلى الدقيق بعد عودتها من باريس حيث قضت سنتين . منذ ذلك الحين اطلقت لخطها الفنان يتعدد ويتموج ليمكن الفنانة من أن تعبر عن جوهر الحركة والأشكال وقد استلهمت مارجو فييون من الطبيعة أحيانا أو من أعماق خيالها أحيانا أخرى مئات من الرسومات ، الأمر الذى مكنها من اكتساب سرعة خاطفة فى التنفيذ وفعالية عجيبة فى الاداء وأضفى على اسلوبها شيئا من السخرية . ولتبرز كل ما فى الرسم من قوة تستخدم الفنانة الالوان والزيوت بتنوعها وتعارض قيمتها .

واستوحت مارجو فييون الكثير من الموضوعات التى تناولتها من البيئة المصرية : الصحراء ، الريف ، أيام محلة مالك ، النيل ، الحصاد . . . « الحياة بجانب عربة الكارو » . وهذا عنوان مجموعة من الرسومات نشرت على شكل البورتو فوليو ، كما حضرت عن الموضوعات نفسها العديد من أعمال الحفر على شكل المونوتيبى أو الليثو جرافير .

ومنذ عام ١٩٥٥ شرعت مارجو فييون بتجربة التجريد منطلقة من النظرة التكعيبية . فجمعت فى مجموعتها « تسال » أعمال تنتمى الى مراحلها التصويرية وأخرى تنبثق من هذا الاتجاه التجريدى وكأنها قد « نبعت نوراً من أعماق لا وعى الفنانة » كما كتبت فيرا باجوش فى كتاب خصصته لمارجو فييون وقدمت فيه ما يقرب من ستين رسماً للفنانة

وقد تضاعفت معارض مارجو فييون منذ عام ١٩٤٨ فى مصر وفى أوربا . فى مصر عرض لها اتليه القاهرة أعمالها ، وكذلك المركزان الثقافيان الفرنسى والسويسرى كما نظمت الجامعة الامريكية بالقاهرة عام ١٩٦٠ معرضاً كبيراً ضم اكثر من مائتى لوحة ، وفى استقبلت فى لندن وكذلك عدد من القاعات السويسرية أعمال الفنانة .

ولقد فتحت مارجو فييون منذ زمن بعيد مرسمها لكثير من الفنانين الشبان ـ ومنهم الفنانة انجى افلاطون ـ الذين استفادوا من خبراتها الواسعة الغنية .

علوم — حضارة الحاسب

كيف تفكر الآلة وكيف يعقل الإنسان ؟

د. السيد نصر الدين السيد

« . . . فتانا شطة ، صبي يافع له من العمر إثنى عشر عاما ، دفعته حيويته إلى ترك المدرسة الابتدائية لينغمس في معترك الحياة . وفتانا هذا ، تراه صبيحة كل يوم مخترقا بدراجته تلك الشبكة البالغة التعقيد من وسائل المواصلات العامة والخاصة والتى يطلق عليها القاهريون اسم ميدان العتبة . والأمر المحير حقا هي تلك البراعة والرشاقة التى يعبر بها فتانا الميدان وهو يحمل فوق رأسه طاولة من العيش البلدى الساخن ، لزوم إفطار العديد من قاطنى تلك المنطقة . ولا يلقى فتانا بالا إلى تلك المواقف الصعبة التى يقابلها في رحلته الصباحية . وهى في الحقيقة مواقف متعددة ومتجددة . فها تفادى عربة ترام تتهادى بجسدها الممتلىء وتضاريسه الركابية . . ولا تجنب عربة لورى مزهوة بقدرتها على السرعة وهى تحمل أطنانا من الأمن الغذائى . . ولا كيفية إخراج سائق عربة كارو من تأملاته الحياتية ، إلا بعضا منها . فترى فتانا يلقى بتحية الصباح لجرسون أحد تلك المقاهى المنتشرة في الميدان بمجرد أن يلمح وجهه الذى تختفى تقاطيعه وراء أتربة المقطم المصحوبة بنفثات صدور سيارات تساهم بهمة في أزمة الطاقة العالمية . وتراه مستمتعا بالدخول في قافية حامية الوطيس مع أحد الزوائد البشرية لأتوبيس ينتظر ضجرا ظهور اللون الأخضر . وبالرغم من « بشرف » الضوضاء الذى تعزفه جوقة الميدان ، يتمكن من تمييز صوت صديقه العجوز الذى ضيعت سنوات شرب الحمية أكثر نغماته فأضحى فحيحا تلفه الخرفشة . . . » .

يحمل لنا المشهد السابق بين سطوره بعض من القدرات البشرية التى لا يمكن لحواسب اليوم على الإتيان بها . وليست المهارات الحركية هى بيت القصيد ، فهى موضوع لعلم خصص بأكمله لدراسة كيفية محاكاتها وهو علم الربوتيات ROBOTICS . إنما يعنينا هنا ما وراء تلك المهارات من قدرات يتميز بها عقل الانسان وينفرد . فهو ، العقل البشرى ، قادر على التمييز بين الأصوات وإن تشوهت وعلى التعرف على الصور وإن طمست . وهو يتمتع بالقدرة على القيام بعدة أنشطة في نفس الوقت . وهو أيضا يتمتع بالبديهة الحاضرة ، وهى التى تعنى في التحليل النهائى لها المقدرة على ابتكار حلول لمشاكل جديدة وعلى إيجاد ردود لأسئلة غير متوقعة . فلا نجد بين حواسب اليوم هذا الحاسب القادر على دخول قافية . . ! . وبالرغم من استخدام العقل البشرى لتعبيرات تعوزها الدقة ولعبارات تفتقر إلى القطع ويلفها الغموض ، إلا أنه قادر على التجريد والتعميم وعلى إدراك المغزى وعلى استنباط القاعدة وصياغة القانون .

إن قدرته على معالجة الحقائق والأفكار والمفاهيم تقف على قدم المساواة مع قدرته على معالجة الرموز ، من حروف وأشكال وأصوات ، إن لم تزد . والمعالجة هنا هى كلمة جامعة تعنى التعرف والتمييز . . الجمع والتخزين . . التذكر والإسترجاع . . . وأخيرا وليس آخرا القدرة على إجراء العمليات الحسابية والمنطقية .

والآن وبعد أن عرضنا لبعض من قدرات العقل البشرى وقبل أن تأخذنا قضية كيف يعقل الإنسان . . فلنقف قليلاً لنرى كيف تفكر الآلة ؟ .

تحدثنا في مقال سابق عن الحدود التى تفرضها قوانين الطبيعة على قدرة الحاسب . واليوم سيكون حديثنا عن عيوبه الخلقية التى تضع بدورها حدودا أخرى للقدرة . انها العيوب التى تتعلق وبمعمار بنيته . فمعمار حواسب اليوم يقوم على فكرة أساسية هى فكرة المعالجة المتعاقبة Sequential Processing وهى الفكرة التى طورها منظروا الحاسب الأول من أمثال تشارلز بابيج Babbage (١٧٩٢ - ١٨٧١) والآن تيورنج Turing (١٩١٢ - ١٩٥٤) والتى بلورها العالم الرياضى فون نيومان Von Neumann (١٩٠٣ - ١٩٥٧) . وتقوم هذه الفكرة على فرض مؤداه أن حل أى مشكلة أو مسألة يمكن التوصل إليه عبر سلسلة من العمليات الأولية ، حسابية كانت أو منطقية ، التى يتم تنفيذها الواحدة تلو الأخرى . وما خوارزمية algorithm حل أى مسألة إلا مجموعة التعليمات التى توضح للحاسب خطة التعاقب الصارمة التى يتعين عليه إتباعها للوصل إلى الحل المنشود . وما برامج الحاسب إلا خوارزميات صيغت بإحدى لغاته التى يفهمها . من هنا يمكن القول بأن الحاسب لا يستجيب للنصائح بل يصغى للخوارزميات . . ! أما منطق الحاسب فهو منطق صارم فى ثنائيته . . . إنه منطق الأبيض أو الأسود . . منطق الخطأ المطلق أو الصواب المطلق . انه فى إيجاز منطق لا يعرف اللون الرمادى ولا يفهم البين بين ولا يستسيغ الغموض .

إن عقل الإنسان يرى الأمور فى كلياتها ويقرر فى ظل عدم اليقين ويستخدم منطقا متعدد القيم . . . إنه ، من وجهة نظر الآلة ، قد يكون « مشوشا » ولكنه بالقطع « خلاق » . فهل يمكن صنع الذكاء . . ؟ . . وهل يمكن بناء الآلة العاقلة . . ؟ .

إن عملية التفكير البشرى هى عملية دينامية تتغير بتغير الظرف والموقف والمكان وهى أيضا تتطور مع الزمان . فهل يدفعنا هذا التحول الدائم وهذه الصيرورة المستمرة إلى محاولة تطبيق قوانين التغير التى علمتنا إياها العلوم الطبيعية ؟ ومن ثم إيجاد نظرية رياضية تفسر لنا سلوكه وقدراته . وهو الأمر الضرورى لمحاكاته . إن صياغة نموذج للعقل البشرى هى حتى الآن مسألة تبحث عن إجابة . فآلية عمل العقل ليست بسيطة أو ساذجة حتى يمكن اختصارها إلى مجموعة خوارزميات يمكن للحاسب تنفيذها . إن تعقد عملية التفكير حقيقة أثبتها رياضيا العالم كورت جودل Godel . وقوانين العقل نابعة من ذاته وهى قادرة على التكيف والتشكل والتبدل لتوائم بين الإنسان وبين بيئته المتجددة . إنه منظومة معلومات قادرة على التشكل الذاتى Self — Orgnization على عكس الحاسب . فهو بيئة ما إن تدخل إليها المعلومات حتى تبدأ تلقائيا فى عملية تشكيل أنماط وفرز للمتشابهات ومن ثم اتخاذ أحكام .

والتفكير البشرى هو أيضا عملية غائية . إنه نشاط يسعى لتحقيق غاية هو نفسه مبتدعها . وغائيته هى السر فى ديناميته وهى التى تميز بين عقل الإنسان ومخ الآلة . إنها الغائية التى تمنحه الدافع إلى التطور وهى شرط المبادرة والإبتكار . . . فهل يمكن زرع الغائية فى كيان الحاسب . . . ؟ .

من الصحافة الأدبية العالمية

حوى عدد يناير من مجلة « أبناء الكتاب » البريطانية تعريفات وجيزة بعدد من الكتب الجديدة فى مجالات الأدب اليونانى ، والألمانى ، والفرنسى ، وغيرها .

ففى مجال الأدب اليونانى يكتب برنارد جريڤلى عن كتاب من تأليف ديفيد أ. كامبل عنوانه « القيثارة الذهبية : خيوط الشعراء الغنائيين اليونانيين » . ويقول الكاتب : إن ديفيد كامبل ، أستاذ الكلاسيات فى جامعة فكتوريا بكولومبيا البريطانية ، صاحب إسهامات كبيرة فى تعريفنا بالشعر الغنائى اليونانى ، وهذا الكتاب يمثل أحدث إسهاماته . إن القصائد الغنائية اليونانية توجد اليوم ـ فى أغلب الأحيان ـ على درجات متفاوتة من النقص ؛ والحديث عن أى شاعر يونانى مفرد يجنح لهذا السبب ، إلى ان يغدو مجموعة من الفروض المتداخلة ومحاولة بناء أعماله كما خلفها . ويواجه كامبل هذه المشكلة بإعادة ترتيب القصائد التى يوردها تحت أبواب عامة : باب عن شعر الحب ، والخمريات ، والسياسة ، والآلهة والأبطال ، وهكذا . . وهو يخصص فصلا لكل خيط من هذه الخيوط ، حيث يتابعه تاريخيا من مبدئه إلى آخر تجلياته . ولباب كل فصل مختارات وافرة من القصائد المتعلقة بموضوع الفصل ، يوردها أولا بلغتها اليونانية ثم بترجمة انجليزية مبسطة أقرب إلى الحرفية ، كما يقدم عددا من التعليقات الشارحة ، بل والناقدة أحيانا ، تتفاوت من حيث الطول بما يتلائم وأهمية القصيدة قيد البحث . ولا يخلو هذا المنهج من مخاطر ولكن الكتاب ـ فى مجموعه ـ جدير بأن يقرأ على نطاق واسع . إن العدد المتزايد من دارسى الأدب اليونانى فى ترجماته الانجليزية ، والقارىء المهتم بالشعر اليونانى من حيث هو عنصر دخل فى تكوين تاريخ الآداب الأوربية ، ودارس اللغة اليونانية الذى لا يملك معرفة سابقة بالقصائد الغنائية اليونانية : هؤلاء جميعا خليقون ان يجدوا ـ على أنحاء متفاوتة ـ ما يفيدهم فى هذا الكتاب الذى يذكرنا بأن إنجازات بلاد الإغريق لم تكن مقصورة على الأدب الدرامى الذى أبدعته أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وانما هى انجازات ممتدة عبر العصور .

وفى مجال الأدب الألمانى يكتب جويس كريك عن كتاب عنوانه « الأدب الألمانى فى ظل الاشتراكية الوطنية » (النازية) ، من تأليف ج.م. رتشى . يقول الكاتب :

خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة أو نحو ذلك نال المشهد الثقافى والأدبى فى ألمانيا خلال عهد جمهورية فايمار ، ثم سنوات الحكم النازى الذى دام اثنى عشر عاما ، اهتماما متزايدا من جانب جيل جديد من الدارسين فى ألمانيا الشرقية ، وألمانيا الغربية ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وإن صدرت هذه الاهتمامات عن منظورات متباينة . لقد كانت الولايات المتحدة هى الملجأ الذى لاذ به كثير من كتاب جمهورية فايمار فرارا من الحكم النازى . وكتاب ألمانيا الغربية قد بدءوا الآن يؤكدون ما ظلت حكومة أديناور تنكره ، وألمانيا الشرقية تؤكده : نعنى أهمية معارضة اليسار لقيم النازية . ونتيجة لهذه الدراسات ظهرت للعيان أواصر تربط بين أدب النازية الرسمى وعدد من الكتاب ذوى النزعة الجرمانية ممن بدءوا يكتبون قبل انتشار الأيديولوجية النازية ، ومنهم إرنست يونجر ، والشاعر جوتفريد بن . ومن ناحية أخرى نجد أن كتاب ألمانيا الشرقية ونقادها يؤكدون أهمية الدور الذى لعبه الكتاب اليساريون فى محاربة النازية بل ويدافعون عن بعض الأعمال التى لم تكن متمشية تماما مع خط الحزب الشيوعى الرسمى .

على ان هذه التطورات قد ظلت ـ إلى حد كبير ـ تتسم بالطابع الجزئى وظل القارىء العادى بحاجة إلى عمل أكثر اتساما بالطابع التركيبى والحياد . وها هو ذا ج.م. رتشى أستاذ اللغة الألمانية وآدابها بجامعة شيفلد ، يصدر كتابا يتميز بالشمول . إنه أول كتاب من نوعه فى اللغة الانجليزية ، وإنه ليتمتع بتشويق كبير . فمن قلب قراءاته الواسعة فى الأدب الألمانى وما كتب عنه ـ وكثير من الأعمال التى يذكرها يصعب الحصول عليها ـ أخرج لنا عملا منظما غنيا بالتفاصيل وإن يكن ذا نموذج تاريخى واضح يجمع بين التعاطف والحياد على نحو يجمل بغيره من الدارسين أن يأتسوا به . إنه ليس متحيزا إلى ألمانيا الشرقية ولا الغربية ، وهو من ناحية أخرى مهتم باكتشاف بعض الأعمال الأدبية التى أهملت فى غمرة الصراعات السياسية بين الأيديولوجيات المتصارعة . كما أنه يتحدث بلهجة الاحترام عن الأدباء الألمان الذين تطوعوا للاشتراك فى الحرب الأهلية الأسبانية ، وهم شخصيات مأسوية على نحو مزدوج : لأنهم كفنوا يحاربون ـ مدفوعين بحبهم للديمقراطية ـ أبناء بلادهم الذين دفعت بهم النازية لمحاربة قوى الديمقراطية الأسبانية .

وعلى الرغم من تعاطف رتشى مع الكتاب الألمان المغتربين عن بلادهم والمهاجرين منها ، فإن مركز اهتمامه انما هو الكتاب الألمان فى ألمانيا النازية ذاتها ، بعد أن أحرق هتلر كثيرا من الكتب التى لم يرض عنها نظامه . ويحدثنا رتشى

بالكثير عن أساليب النازية فى خلق الأساطير ثم تصديقها كما لو كانت حقائق .

ويناهض رتشى النظرية القائلة إنه قد حدث انقطاع حاسم فى تاريخ الأدب الألمانى بين ما أنتج فى عام ١٩٣٣ وما قبل ذلك ، أو ما أنتج فى عام ١٩٤٥ وما قبل ذلك . فهو يجد استمرارا للمذهب التعبيرى فى دعوة جوبلز إلى « رومانسية فولاذية » متميزة بالصلابة . كما يجد ان البراعة الفنية التى اتسم بها الفنانون فى عهد جمهورية فايمار قد امتدت إلى العروض المسرحية النازية ، ويتحدث عن الدمار ، والرواية التسجيلية ، والسوناتة فى تلك الحقبة حديثا مضيئا .

إن أغلب الأعمال التى يتناولها الأستاذ رتشى دعائية أو على الأقل ترمى إلى إقناع القارىء بانتهاج هذا السبيل أو ذاك ، ومن ثم فهى قلما تمتاز بالحذق الفنى أو البعد عن الطابع المباشر ، وانما قصاراها ان تكون دعاية فعالة فى ثوب فنى . على ان ثمة مواضع يفتقر فيها كتاب رتشى إلى التوازن ، فهولا يتحدث بتفصيل كاف عن الفترة التى أنتجت رواية « دكتور فاوستس » لتوماس مان ، ومسرحيات برشت الأخيرة ، رغم ان هذه هى أعظم الأعمال الأدبية التى ظهرت تحت ظل النازية . وربما التمسنا له العذر إذا تذكرنا ان هدفه هو تصوير مناخ سياسى وثقافى بأكمله ، لا دراسة بضع أعمال عظيمة .

ومن الأدب الألمانى ننتقل إلى الأدب الفرنسى حيث نجد كلمة لفاليرى مينوج عن كتاب صدر أيضا فى عام ١٩٨٣ عنوانه « زولا والبورجوازية : دراسة لخيوط وتقنية سلسلة روايات زولا المسماة : آل روجون ماكار » من تأليف برايان نلسون .

تقول كاتبة المقال : إن كتاب الدكتور نلسون يبين كيف ان موقف زولا من البورجوازية أعقد كثيرا مما كان يُظن عادة ، وانه فى الواقع مزيج من الرفض لها والتعاطف معها . بديهى ان « البرجوازية » كلمة يصعب تعريفها ، ولكن نلسون يركز اهتمامه على خصائصها التقليدية ، من اجتهاد فى العمل ، واقتصاد فى الإنفاق ، واعتدال فى السلوك : وهى جوانب إيجابية تقابلها جوانب سلبية من قبيل العيش الطفيلى على حساب الغير ، والتبديد ، والأثرة .

ويقع كتاب الدكتور نلسون فى جزئين ، أولهما يستمد أمثلته من عدد كبير من أعمال زولا مع التركيز على سلسلة رواياته عن روجون ماكار ، مع الإشارة إلى بعض أعماله الأخيرة أيضا ، راسما بذلك صورة واضحة للازدواج الوجدانى الذى يتميز به موقف زولا من البورجوازية وتطور هذا الموقف . ثمة توتر بين الداروينية من ناحية والارتقائية الوضعية من ناحية أخرى فى فكر زولا . وثمة صراع بين إعجاب زولا بالإرادة والطاقة واستنكاره التطرف والاستغلال اللذين قد ينجمان عن هذه الصفات . ولئن كان زولا هو المصور الأكبر لنكبات الطبقة العاملة فى قصصه ، فإنه يلوح إلى البورجوازية على أمل ان يجد بين صفوفها قيادة مستنيرة .

والجزء الثانى من كتاب الدكتور نلسون يتركز على أربع روايات لزولا ، لم تلق بعد ما تستحقه من اهتمام النقاد هى رواياته المسماة « القس » ، و« صفحة حب » ، و« العيش المشترك » ، و« المال » . إن روايتى « القس » و« المال » معا توضحان دور رأس المال فى الحياة الاجتماعية ، والقيمة الرمزية للبعد الجنسى فى عالم زولا القصصى . أما رواية « العيش المشترك » فتوضح موهبة زولا فى الملهاة الهجائية الساخرة . ويوضح الفصل المخصص لرواية « صفحة حب » على نحو مقنع كيف ان تصوير زولا للحالات الوجدانية المتحولة المتصارعة أشد مضاء مما ظنه كثير من النقاد .

إن طريقة نلسون فى العرض تستتبع شيئا من التداخل بين الفصول ، وبعض التكرار أحيانا ، ولكن كتابه ممتع جلى ، حسن التوثيق ، وتكملة لكتابه الذى ظهر فى عام ١٩٨٢ وكان عنوانه « إميل زولا : ببليوجرافيا تحليلية مختارة » . وليس كتابه الذى عرضناه هنا مقصورا على المهتمين بالخلفية التاريخية والاجتماعية لسلسلة روايات « روجون ماكار » فحسب ، وانما هو مساهمة لا تقدر بثمن فى حقل الدراسات الزولائية ، من شأنها أن تثير اهتمام كل قراء زولا ، ودارسى أدبه ، والمشتغلين بتدريس أعماله . إن قوته تكمن فى انتباهه النافذ إلى بناء روايات زولا ونسيجها الغنى الذى تتداخل فيه خيوط جنسية وسياسية وأسطورية .

ننتقل بعد ذلك إلى كتاب عن حلم آخر من أعلام الأدب الفرنسى هو مونتينى صاحب المقالات الشهيرة التى أرست دعائم هذا الفن الأدبى فى فرنسا ، بمثل ما أرسته مقالات السير فرنسيس بيكون فى انجلترا . إن مارجريت م. ماجوان تعرض كتابا من تأليف م . أ . سكريتش عنوانه « مونتينى والكآبة : حكمة المقالات » يقع فى ثمان ومائتى صفحة ، وهو صادر ــ ككل الأعمال التى استعرضناها فى هذا المقال عام ١٩٨٣ .

تقول الكاتبة : يركز هذا الكتاب ــ كما هو واضح من عنوانه ــ على عنصر الكآبة فى مقالات مونتينى وهو عنصر مميز لمزاج كاتبها . لقد توقف مونتينى عن سؤال أرسطو القائل : « ترى لماذا يتسم كل الرجال الذين برزوا فى الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون بالكآبة ؟ » ووجه نفسه للبحث عن الحقيقة ، ولمناقشة أفكار النشوة والفرحة والرؤ يا فى أعمال كتاب عصر النهضة ومن قبلهم كتاب بلاد اليونان وروما . ويكشف الأستاذ سكريتش ــ فى تسعة عشر فصلا ــ عن مدى اهتمام مونتينى بهذه الأمور باعتبارها جزء لا يتجزأ من محاولته معرفة نفسه ؟ وسعيه إلى تفهم ذاته فى علاقتها بالكون والآخرين ●

من الصحافة الأدبية العالمية

كارل كروس وأطباء النفس

نشرت مجلة « الانباء الأدبية » الفرنسية فى عدد يناير سنة ١٩٨٦ مقالا عن كتاب المانى ألفه توماس سزاسز ، وترجمه إلى الفرنسية ايمانويل دوزا بعنوان « كارل كروس واطباء النفس » (دار هاشيت) وهذا الكتاب يتناول قضية التحليل النفسى بين فرويد واشد معارضيه من الكتاب وهو كارل كروس ، ونتائج فرويد من دراسات بالنسبة لسلوك الفرد والمجتمع ، واثر ذلك كله على الاتجهات الفكرية والثقافية .

وقبل أن نتعرض لما ذكره المقال بهذا الشان يجدر بنا التنويه إلى المعركة الشهيرة التى دارت رحاها فى ڤيينا فى مطلع القرن العشرين بين سيمجوند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) من جهة وبين ادباء النمسا من جهة أخرى وعلى رأسهم كارل كروس (١٨٧٨ - ١٩٣٦) . ومما لا شك فيه أن فرويد قد احدث ثورة فى علاج الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية بفضل الدراسات التى اجراها على مرضاه ، والملاحظات الدقيقة التى كان يدونها اثناء العلاج ، وتجاربه التى سجّل نتائجها فى كتاباته . واكتشافات فرويد لم تنبع من فراغ ، بل يمكننا أن نعدها تطويرا لحصيلة الانجازات العديدة التى تمت فى تلك الآونة على الصعيد الأوربى . فقد تتلمذ فرويد

فى باريس (١٨٨٥) على العالم الفرنسى جان مارتان شاركو (١٨٢٥ ـ ١٨٩٣) المعروف بدراساته عن استخدام الايحاء والتنويم المغناطيسى فى علاج الهستريا ، كما تابع فى بلدة آنس (١٨٨٩) محاضرات هيبوليت برنهايم (١٨٣٧ ـ ١٩١٩) عن التنويم المغناطيسى والايحاء ؛ وبعد عودته إلى فينا عمل مع مواطنه جوزيف برويير الذى كان مهتما بعلاج الاضطرابات العصبية والذى استخلص من تجاربه العلاجية العلاقة بين الذكريات المكتوبة وظهور هذه الامراض ، كما تمكن من علاجها عن طريق الخروج بالذكريات الدفينة من اللاشعور إلى حيز الوعى أو الإدراك . وهذا التعاون المثمر بين فرويد وبرويير كان حجر الأساس الذى اعتمد فرويد فى وضع نظرياته عن دور اللاشعور فى حياة الإنسان وتصرفاته . وقد طوّر فرويد فيما بعد بحوثه فى هذا المجال ، ودرس العلاقة بين اللاشعور والاحلام ، واعطى اهمية خاصة لدور الغريزة الجنسية فى تصرفات المرء ورغباته ـ التى تنعكس فى احلامه ـ كما درس اثر الكبْت فى الإصابة بالأمراض النفسية والعصبية . غير أن فرويد بالغ فى أهمية الدور الذى نسبه للغريزة الجنسية التى جعل منها المحور الرئيسى لنزعات الإنسان وتصرفاته . وعندما تعّرض فرويد للمحرّمات والمحارم ثارت ثائرة فينا ، وانفض من حوله كثير من اصدقائه وتلامذته ، ومن اشهرهم العالم السويسرى كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) الذى تتلمذ على يديه من ١٩٠٦ إلى ١٩١٢ ، ولكنه عمل فيما بعد على تصحيح وتكميل نظريات فرويد عن دور الليبيدو فى حياة الفرد والجماعة ، واليه يرجع الفضل فى تطوير الدراسات الخاصة باللاشعور الجماعى والنماذج الأولى .

ومثلما حظت كتابات فرويد بشهرة كبيرة على المستوى الأوربى ، اثارت المجادلات التى دارت حول اعماله ضجة كبيرة فى الأوساط الفكرية والأدبية داخل النمسا وخارجها وكان من اشد المتصدّين له المفكّر الأديب كارل كروس الذى اخذ يهاجمه بضراوة ابتداء من عام ١٩٠٨ ، وينحو باللائمة على مجتمع فينا الذى يسمح بترويج افكار من شأنها ان تقوّض دعائم الثقافة . وفى عام ١٩١١ اسس كارل كروس مجلة FACKEL (اى الشعلة) التى كان يحررها بمفرده والتى اخذ يندد فيها بمساوئ مجتمع فينا وانحطاطه ، وضياع المثل العليا والحضارة تحت التأثير الهّدام لسيمجوند فرويد ومشايعيه . وقد حاول فرويد فى البداية ان يتقرب من كارل كروس ، ويهادنه ، لكن محاولاته قوبلت بالصّد العنيف ، فأعلن فرويد يأسه فى التفاهم معه ، وانه لا يستطيع أن يكنّ احتراما لشخص بمثل هذا الجمود .

يقول بول ـ لوران أسّون كاتب المقال الذى نشرته المجلة الفرنسية ان سيمجوند فرويد وكارل كروس عالمان ، خرجا من نفس المجتمع وعاشا نفس الأحداث والظروف ، وأدركا أهمية الأزمة الحضارية والثقافية التى كان يعانى منها مجتمع فينا آنذاك ،وقد نادى كل منهما بضرورة ايجاد حلّ لهذه الأزمة . . . ومع ذلك فهما على طرفى نقيض بالنسبة لتشخيص أسباب هذه الأزمة ، وتحديد السبل الكفيلة بعلاجها .

ويعتقد بول لدران أسنون أن كارل كروس لم يسبر غور التحليل النفسى بصفته « مصحة » للدراسة والعلاج عن طريق تحليل الرغبات . وكانت الفكرة المتسلطة عليه والتى لم يستطع منها الفكاك هى آراء فرويد اساءت الى العبقرية الفنية حين حولتها إلى مجرد « تشخيص » ، وتصورت أن الغريزة الجنسية هى محرّكها ومنبعها الوحيد ، فقد اعتبر كارل كروس هذا التشخيص امتهانا للمثل العليا التى طالما حرّكت الإنسان والمجتمعات ، ودفعت بالفرد والجماعة إلى الخلق والإبداع وتحقيق المعجزات . كما اثار كارل كروس ثورة بالغة على محاولة فرويد « تقنين » الأحلام وعلاقتها بالغريزة أو « الليبدو » ؛ ووضع « دستور » للاّشعور . . .

وقد سمى كارل كروس مجلته « الشعلة » تحديداً لهدفه منها ألا وهو إلقاء الأضواء على هذه النظريات ، والتحذير من التمادى فى مثل هذه الافكار ، وجعل « الشعلة » نبراسا يضيء الطريق امام مواطنيه لانقاذ اللغة والثقافة والحضارة من الخطر الذى يحدّق بها من جرّاء فرويد ومشايعيه .

ويقول كاتب المقال ان موقف كارل كروس ينمّ بالفعل عن خوف على الثقافة والحضارة ، ولكنه يردّ هذا الخوف الى خشية كارل كروس من أن يؤدى التحليل النفسى على طريقة فرويد إلى اظهار حقائق خافية ، وتبيان نقاط الضعف فى الحضارة والثقافة النمساوية فى ذلك الوقت . اما بالنسبة للكتاب موضع التعليق وهو « كارل كروس واطباء النفس » فهو يتصوّر ان مؤلفه يتخفّى وراء « كارل كروس » كى يروّج للتيار الحالى المضاد للتحليل النفسى .

وفى رأينا أن المشكلة الاساسية ترجع الى « المبالغة » فى النظرية والتعميم فى التطبيق . فما من شك فى ان فرويد فتح فتوحات جديدة فى علم النفس الاكلينيكى ، واستخدمت نظرياته كسلاح لمحاربة التزمّت فى بعض الاوساط ، والدعوة الى التحرر من القيود الحديدية المفرطة التى تعوق التفتح التلقائى للطبيعة البشرية . ولكن مبالغته فى التركيز على دور الغريزة ادّى الى نتائج عكسية : فقد حدث خلط فى الأذهان بين التحرر والانحلال ؛ بين التلقائية الطبيعية وبين الفوضى الهمجية ؛ بين الحرية وبين الديماجوجية . . . واخيرا وهذا هو الأهم بين الكبْت المميت الذى يؤدى الى الاضطرابات النفسية وبين التحكم فى النفس وهو من ابرز سمات الشخصية المتفتحة القوية . . وهذا



الخلط هو ما كان يخشاه كارل كروس ، وغيره من المتنوّرين الذين يدركون العواقب الوخيمة للمبالغة .

وكتابات فرويد قد قرأتها وتأثرت بها جماهير عريضة من الشباب والادباء والمثقفين . ورأينا انعكاساتها على تصرفاتهم ، كما رأيناها ايضا تتجسد فى الأبطال الجدد للروايات والأفلام ، ومعظمهم من « الهامشيين » الذين يتركون لغرائزهم العنان . وهذا البطل أو « اللا بطل » الذى يتمثل به الشباب ادّى الى تميع الشخصية وتفسّخ الكيان الاسرى والاجتماعى . ومن هنا كانت حركة المناهضة الحالية لهذا التيار ، وهى حركة تبغى تصحيح المسار بوضع ضوابط معقولة ، والتمييز بين الحالات المرضية والتصرفات الطبيعية ، والمبالغات العشوائية .

ان كتاب « كرل كروس واطباء النفس » فى حد ذاته دليل على مدى التداخل بين الاكتشافات العلمية ، والمدارس الفلسفية والسلوكية ، ونتاج الفكر والابداع ، وتأثير ذلك كله فى تصرفات الفرد وحياة المجتمعات . وحرىّ بنا ونحن نرى ما يدور حولنا ان نتذكّر ان الانسان ليس « حيوانا » ، تنبع تصرفاته من غرائزه الفطرية فقط ، وانما هو جسم وقلب وعقل . . . لكل منهم متطلباته وعطاؤه . . . وان السعادة فى الاتزان . . . وسر الاتزان فى ايجاد التوازن والانسجام بين هؤلاء الثلاث ●

مكتبة القاهرة

البساط ليس أحمدياً

عرض د. هيام أبو الحسين

منذ وقت غير بعيد التقيت بشاب فى السابعة والعشرين من العمر ، يعمل منذ ثلاث سنوات فى بلاد العم سام . . . ولاحظت أنه من القلة التى لم تتميع فى الحضارة الغربية ، كما انه من محبى الأدب الرفيع ، وما أقلهم بين شباب اليوم . . ! وتحدثنا فى أمور شتى فوجدت انه من المغرمين بالشعر والزجل ، وان ما حفظه منها يدل على التذوق وحسن الاختيار ؛ وروى لى بعض ما قرأه من روائع الأدب العربى والعالمى فجاءت روايته دليلا آخر على الحاسّة النقدية والقدرة على الاستيعاب المثرى ، فلم تكن روايته من قبيل « الاستعراض » لما يُقرأ بالعين فيردده اللسان دون ان يعيه الفهم والادراك . . .

وفى الواقع اننى كثيرا ما التقى فى حياتى العملية بأناس ـ من الصغار والكبار ـ غاويين كلام واستعراض ، يرددون كالببغاوات آراء غيرهم ـ حتى لو كانت خاطئة ـ فيكفى أن تكون « موقّعة » بأحد الأسماء اللامعة كى يعتبروها بدورهم وبدون تمييز حججا لا يترسب إليها التشكيك ، فهم يعتنقونها ، بل واحيانا ما ينسبونها لأنفسهم ليتخذوا مظهر المثقف المطّلع ، وهم ابعد ما يكونون عن هذا وذاك . . لذا فقد تعوّدت ان احسن الاصغاء ، ولا اتسرع فى الحكم على الأشخاص ، حتى اتبيّن ـ ولو إلى حد ما ـ الزائف من الصحيح وهذا ما فعلته ايضا هذه المرة . تركت حسام فخر يتكلم ، ودفعته فى « تخابث » إلى الافاضة ، فكان لى ما أردت . . وهكذا علمت انه « يكتب » منذ وقت بعيد ، ويراسل كثيراً من « المجلات » ، ولكننا نعرف كم تفضل الصحف المعروفة الاسماء الرنانة على المحاولات الجادة . . . وطمأنته بأن « مجلة القاهرة » تسير على نهج مخالف ، فهى تعطى مكان الصدارة لابداع الشباب ، وتسعد بالتعرّف والتعريف بهم . فوعدنى بأن يرسل إلى مجموعته القصصية « البساط ليس احمديا » التى كانت وقتذاك على وشك الظهور إلى حيز الوجود . ووعدته بدورى ان اقدمها إلى قراء « القاهرة » إذا وجدتها أهلا لذلك . . . وبعد هذا اللقاء ببضعة اسابيع حمل إلىّ البريد هذا الكتيب الأنيق وغيره من الكتب الجيدة التى انوى تقديمها تباعاً للقراء . وإذا كنت لم أبّر بوعدى قبل اليوم فذلك لأن وصول هذه الكتب تزامن مع مشاغل أخرى ، فمعذرة للجميع . . لكن الحياة أولويات ، وليكن « البساط احمديا » بيننا ، حسب قول حسام .

صدر هذا الكتاب بغلاف يجمع بين عدة الوان معبّرة شأنه شأن محتويات الكتاب « المتنوعة » ، وهذا الغلاف صمّمه الفنان صلاح جاهين : اسم المؤلف باللون الأبيض ، وعنوان الكتاب باللون الأحمر . . . ، وعلى خلفية تتأرجح بين اللونين « النيلى » والبنفسجى صورة رجل مهموم ، عابس الوجه ، يسيطر على ملامحه اللون الأسود . . رجل « برّم شنباته » ، وصوّب نظرات ثابتة إلى شىء بعيد قريب ، وفى عينيه الفاحصة الحالمة نقرأ السخط والضيق والتبرم ؛ مع شىء من الحسرة التى تشارف الشفقة . . . فإذا فتحنا الكتاب والقينا نظرة سريعة على الاهداء وقائمة المحتويات جذبت انتباهنا أمور ثلاث : أولاً ان هذا الكاتب الشاب اهدى باكورة انتاجه إلى « جدته » ، ثانياً : ان عناوين القصص لا توحى بانتماء إلى لون واحد بل هى مزيج من البساطة التى تميز الروح الشعبية والواقعية النابعة من الحياة اليومية بالاضافة إلى لمسة شاعرية ؛ ثالثاً ان قصصه قصيرة جدا . . بل هى احيانا فى غاية الايجاز . .

ولنبدأ بالاهداء الذى يقول « إلى صديقتى الأولى [. . .] جدتى » هذه العبارة تحمل فى طياتها لمسة وفاء مؤثرة ، فليس لدى كاتب شاب اعزّ من باكورة انتاجه يهديها بفخر إلى انسان قريب إلى نفسه حبيب إلى قلبه . . . والذى يهمنا هنا ليس صلة الرحم بين الأقرباء وإنما ما يشف عنه هذا الاهداء من أواصر قوية بين الاحفاد والأجداد ، فهذا الترابط الأسرى هو دعامة الشعور بالانتماء وما أحوجنا إليه فى هذا العصر الذى يسوده التفكك العائلى ، وتجتاحه المزايدات السخيفة فيما يسمى بالصراع بين الأجيال . أما من الناحية الفنية البحتة فالإهداء عادة وفاء بدين ، أو اعتراف بفضل ، أو اشادة بتأثير فكرى أو أدبى . ونحن وان كنا لا نعلم شيئا عن هذه « الجدّة الصديقة » ، إلا أننا لابد وان نقدّر فيها على الأقل ما زرعته لدى حفيدها من أصالة وحبّ لفن السرد . فنحن نلمس لديه ـ ابتداء من العنوان ـ تأثير التراث الذى تتناقله الأجيال تباعا ، والذى سيظل حيّاً فى ضميرنا الجمعى طالما ظلت هناك ألسنة تروى وتسعد بترديد الحديث الشيّق المعاد ، وآذانا تصغى وتستمتع بالإصغاء ، فتطلب المزيد من سحر الكلام . . وفى اعتقادنا ان السّمة الثانية لهذه المجموعة هى عناوينها التى تجمع بين البساطة والواقعية والشاعرية وهى إلى حد كبير وليدة هذا التأثير ، فإلى جانب العنوان الرئيسى « البساط ليس احمديا » هناك عناوين أخرى كثيرة حافلة بايحاءات سحرية مثل « ليلة القدر » و « الليالى » التى تجعلنا نسبح فى ملكوت علوى أو فى جو خيالى ؛ واخرى مثل « موت جاموسة » و « برد طوبة » تجعلنا نشعر بالرثاء أو بان فرائصنا ترتعد ثم « شجرة وعصفورة » و « مركب بمجدافين » وهى عناوين توحى بالرومانسية والحنين إلى الانطلاق فى رحاب الطبيعة أو بين احضان الماء . . . هذا إلى جانب عناوين واقعية تصدمنا بالحقيقة اليومية المرّة التى ليس منها فكاك مثل « الزجاج المهشم » ؛ وشقق لوكس للتمليك . . . الدفع نقدا أو بالتقسيط ؛ وتنتهى المجموعة بعنوان

« يترولى » سنعود إليه فيما بعد وهو « العودة إلى جنة حسن الصباح » . وفى الكتاب عناوين أخرى كثيرة لن نناقش مدى انطباقها على المضمون فهذا أمر لن يتسع له هذه المقال ، ويكفى إنها تجذبنا بما لها من وقع خاص ، وحتى إذا لم تكن متمشية تماما مع المضمون فهى تدخل إلى الكتاب نوعاً من المفارقة ، وتغرينا بقراءتها ، خاصة وان قراءتها لا تستغرق سوى دقائق معدودات . . فقصص هذه المجموعة قصيرة جدا ، وهذه السمة الثالثة للكتاب تجعله يندرج بسهولة فى الاتجاه المعاصر للقصة « الوجيزة » . فهو يحوى عشرين قصة تشغل حيزا لا يتعدى مائة صفحة من القطع المتوسط . وهذا الايجاز الشديد يعتمد على الايحاء والتركيز بحيث يشكل كل نص موضوعا قائما بذاته ؛ وهو يتمشى مع عصر السرعة الذى يأخذ فى الاعتبار سيكولوجية قارىء يود الحصول على جرعة مركزة يستغرق استيعابها أقل وقت ممكن . . ففيما مضى كان الكتّاب يتبارون فى الوصف والتحليل النفسى وإثارة المشاعر والفضول . . ويستحوذون على الانتباه ساعات وساعات ، والقارىء سعيد يتابعهم ويلاحقهم ويعيش مع شخصياتهم ، أما اليوم فالقارىء دائما على عجل ، والوقت من ذهب ، مما جعل الاستطراد نقيصة ، والايجاز لدى الكتاب فضيلة . وفى هذا الصدد نجح حسام فخر فى سرد قصص تعتبر « لقطات » أو صور مركزة من الحياة ، دون ان يقع فى الأسلوب التلغرافى غير المترابط الذى يلجأ إليه البعض باسم السرعة أو باسم « المودة » . . . كل قصة تشكل وحدة متكاملة ، وهى تتناول فكرة معينة يدعونا الكاتب للتمعن فيها كى ننسج حولها خيوطا أخرى و « نكملها » بدورنا عن طريق تداعى الأفكار أو الخواطر ، ونزيد عليها من لدنّا ، وهكذا نصبح « شركاء » له فى كتابة القصة . . وهذا ايضا من السمات المميزة للقصة الوجيزة المعاصرة .

ولإعطاء فكرة أوضح عن هذا الكتاب اخترنا لكم ثلاثة نصوص : « البساط ليس أحمديا » ؛ و « المفتاح » ، وأخيراً « العودة إلى جنة حسن الصباح » .

القصة الأولى بطلتها امرأة بسيطة من عامة الشعب تقوم بزيارة لمسجد السيد البدوى تيمنا وبركة ، ومعها طفلها الرضيع الذى ترجو له من هذه الزيارة الصحة الطيبة والخير الوفير . . . وبعد أن ادّت المرأة الشابة صلاتها تحية لصاحب المقام جلست على باب الضريح فى مواجهة الشيخ الضرير الذى يرتّل القرآن مهتزا . . أغمضت عينيها مستعذبة احساسها بالأمان فى ذلك المكان الطاهر . . ارتفع صوت ابنها باكيا فادركت انه جائع ودون تفكير دسّت يدها فى صدرها واخرجت ثديا اسمر ثريا ووضعته فى فمه وفجأة انبرى لها من حيث لا تدرى شخص كان ولا شك يراقبها ، واخذ يوبّخها بلهجة قاسية : « كشف الثدى حرام يا فاسقة » لكنها على بساطتها ردّت عليه بمنطق تلقائى لا يعرف اللف والدوران ، متعجبة كيف تراوده مثل هذه الأفكار الوضيعة أمام أمومتها الحانية ، وكيف يرميها بأنها تثير الشهوة فى مثل هذا الموقف والمكان ، فأمثاله فى نظرها لا يستحقون دخول بيت الله . . واضافت قائلة « ربنا بيقول ما تبحلقوش » ، ولكن هذا الشخص المدعى « الورع » بدلا من أن يغض الطرف (لك الأولى وعليك الثانية !) استشاط غضبا : « غطّى صدرك ياولية . . غطّى واتقى الله فى نفسك وفى عباده » ولم يكتف بالقول بل ارتفعت يده تنافس لسانه فما شعرت المرأة إلا وقد « صكّت وجهها يدٌ متشنجة غضبا وايمانا » ثم سمح لنفسه بطردها من الجامع مدّعيا انها لا تحترم « بيوت ربنا » . . وانصرفت المرأة مغلوبة على أمرها وهى تتمتم بصوت منكسر : « انت اين كان عرّفك ؟ اللى فى القلب فى القلب » .

هذه « اللقطة » السريعة تقدم لنا « مواجهة » بين الايمان الصافى النقى الذى يتحلى به البسطاء ، والفظاظة والشراسة التى يلجأ إليها المتطرفون الذين نصّبوا انفسهم حماة للايمان ، وهم فى نفس الوقت يتصرفون تصرفات ابعد ما تكون عن الايمان الحقّ . . وهذا الموقف يذكرنا بموقف مشابه فى مسرحية موليير التى مصّرها عثمان جلال تحت عنوان « الشيخ متلوف » فبطلها الذى كان يدّعى الزهد والورع ينهر الخادمة ويرميها بالفسق والفجور لان ثوبها يكشف عن صدرها ؛ وهو فى نفس الوقت يلهبها بنظراته المشتعلة ، ولا يتورّع عن مغازلة سيدتها — وهى زوجة ولىّ نعمته — ويراودها على نفسها فى أسلوب « صوفى » المظهر يشتمل على ازدواج فى المعانى يفضح ما يكتمه « الزاهد التقىّ » من كبت وشبَق . . حقا ان الايمان « فى القلب » كما يقول الكاتب على لسان بطلته وليس بالزىّ ولا بالكلام . . ! .

أما قصة « المفتاح » فهى تتناول فى صورة حديثة تيما أزلية هى تيما « الغيبة والعودة » . كتبها مؤلفها وهو فى نيويورك ، هذه المدينة العملاقة فى كل شىء حتى فيما تعطيه للانسان من شعور بالوحشة والوحدة تجعله يتصور نفسه ذرّة فى تيه صحراوى جارف . . لذا فلا عجب إذا رأينا البطل يحمل دائما أبدا فى جيبه « مفتاح » البيت الذى خلّفه وراءه فى القاهرة ، كما لو كان يستمدّ منه الحب والدفء المفتقد . . . كنز ثمين ، ومرفأ أمان يحن للعودة إلى حماه . . . انه يحلم بهذه العودة ، التى يودّ ان تكون مفاجأة للاسرة ، يرتشف بفضلها اقصى قسط ممكن من حنان يتدفق بدون حساب حين يكون اللقاء على غير انتظار . . . وهو ينفّذ الخطة بالكامل ليصل إلى البيت فى وقت مبكر ، حاملا جريدة الصباح وكل مناه ان يفاجىء والديه فى حجرتهما بعد ان يكون قد ولج إلى المسكن فى هدوء تام . . ها هو قد أتى بالفعل ، لا يخالجه شك فى نجاح خطته ، وكيف يتصور عكس ذلك ، اليس « المفتاح » فى جيبه ؟ يالها من مفاجأة فعلا ، مفاجأة غير متوقعة ، حتى بالنسبة له :

« وقف على السلم والحقائب بجواره وقلبه يدق بسرعة مائة دقّة فى الدقيقة ؛ ادخل المفتاح فى الثقب و . . . لكنه لم يدُر ولم يتحرك إذ كان قفل الباب قد تغيّر امسك بالمفتاح ونظر إليه للحظة ثم — كأى غريبا — دق الجرس ووقف منتظرا السماح له بالدخول ! » .

لا شك ان تعبير — « كأى غريب » الذى حرص الكاتب على ابرازه فى النص يثير لدينا العديد من الأفكار والأحاسيس فى وقت كثر فيه تغربنا لأسباب مادية أو معنوية . . . ولكن هل الغربة تقاسُ بالمسافات ؟ فكم من قريب غريب وكم من بعيد قريب ! ولكن « الغربة » الحقة هى غربة الانسان فى وطنه وبين أهله وذويه . . ! .

أما القصة الأخيرة التى يختتم بها الكاتب مجموعته فهى « العودة إلى جنة حسن الصباح » ، وهذه الجنة تشبه إلى حد كبير قصر هارون الرشيد فى حكايات « الف ليلة وليلة » كما تذكرنا حبكة هذه القصة — المأساة بما يروى عن طائفة الحشاشين الذين كان يستخدمهم علية القوم فى العصور الوسطى لتحقيق مآربهم بعد أن يزيّنوا لهم المستقبل البراق ، ويعدوهم بجنة زائفة ، يصورونها لهم ، ويذيقونهم حلاوتها وهم فى غيبة عن الوعى تحت تأثير المخدرات . . وقد شاع فى الغرب ما كان يروى عنهم من اقاصيص حتى تحولت كلمة « حشاشين » فى اللغة الفرنسية إلى « سفّاكين » . .

تدور القصة حول تجربة شاب « يريد الحياة » يعيش فى قرية « أسفل التل » كحياة الخنازير ودود الأرض ، الطعام قليل وغير كاف ، والأفواه كثيرة ، وهو فى حرمانه المرير يتطلع إلى القصر الرابض فوق التلّ ، والذى يقول الناس عنه ان به « لحما وخمرا ونساء بيضا » . فسوّلت له نفسه الأمّارة بالسوء ان « يغامر ويصعد » ليشاهد بعينى رأسه تلك « الجنة » . وحين كان يحوم حول الأسوار ، يسترق السمع ، ويمعن النظر فى الخيالات والأشباح الرائحة الغادية ، رآه حسن الصباح ، فأمر بادخاله . . . فلما مثل ابن القرية المسكين بين يدى الأمير سأله عن أحواله ، وبالغ فى الاحتفاء به واكرامه . . وكما هو الحال فى حكايات زمان ، وفى تصور الخلفاء ، اقتادته الجدارى إلى الحمام ليغتسل من وعثاء السفر ، ثم خلع عليه ربّ الدار « جلبابا وعباءة حريرين ونعلا موشى بالذهب وعمامة خضراء كبيرة فى منتصفها زردة بحجم العين واهداه أربعة جوارى حسان : واحدة لتسقيه المدام ، والثانية للرقص ، والثالثة للغناء ، والرابعة زوجة تشاركه الحياة . . أكل المسكين حتى امتلأ ، وشرب حتى ثمل ، واستمتع بدق الدفوف وانغام العود وصحبة

الحور . . وفى اللحظة الحرجة التى اراد ان يختلى فيها بمن اختارها « زوجة » انقضت عليه يد « خشنة » ، انتزعته من أحلام النوم واليقظة . . . انه حسن الصباح جاء يطالبه بالحساب ، فهل يُعقل ان يعطيه كل ذلك بالمجان . . ؟ أخذ المضيف يحدّق فى الشاب « بعينين باردتين جامدتين » فاستولى عليه الهلع . . . ولكنه استجمع اطراف شجاعته ، واستعد لتنفيذ أوامر السيد الكبير التى ما تصوّر ان تكون بمثل هذه الوحشية والشراسة الدموية :

ـ « خُذ هذا السيف وانزل إلى القرية ، اقتل صاحب حقل الفول الذى يسكن بجوار الجرن ، وعد إلى القصر قبل ان يجفّ دمه على السيف . . . ـ لكن هذا أبى يامولاى !![. . .] أيموت أبى لأعيش هنا ؟ » .

غير ان حسن الصباح يعرف التفاهم والأخذ والعطاء : « المناقشة لا اقبلها » . . . وصاحبنا قد أعماه الترف والبذخ بعد طول الشظف . . فهل يستطيع الآن ان يقول لا ؟ ان ما يُطلب منه يفوق الكلام . . حرق الزرع ، واجتثاث الشجرة من الجذور ، والقضاء على الأصول والفروع . . اهون من هذا المطلوب ! ولكن هل يملك صاحبنا القدرة على النكوص ؟ عقدت الدهشة لسانه وطاش صوابه : « مددت يدى صامتا واخذت السيف ، خرجت من الباب ونزلت التلّ المقفر شاهرا سيفى فى يدى ، وورائى الجنة . . وامامى فى الظلام والدم . . . » .

بهذه الخاتمة القاتمة الموقظة تنتهى القصة والكتاب معا ، ويبقى السؤال : هل يسقط الأب صريعا على مذبح الوصولية ؟ هل يسيل دمه الزكىّ قربانا لجنة العبودية ؟ أم ان هناك سبيلاً آخر للخلاص من حقل الفول ، وعيش الدود ، دون الوقوع بين براثن الغول ؟ ! » .

كيركجور رائد الوجودية

تأليف/ د. إمام عبد الفتاح إمام

ـ صدر حديثاً عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب « كيركجور رائد الوجودية » لمؤلفه الدكتور إمام عبد الفتاح إمام أستاذ الفلسفة بجامعة عين شمس .

يعرض المؤلف لمعالم فكر وفلسفة كيركجور عبر أبواب أربعة ، فتناول فى الباب الأول مفهوم « التهكم » عند كيركجور كمدخل لفهم « فلسفة الذات » عنده . . والتهكم الكيركجورى هو الخطوة الأولى فى فلسفة كيرجور وأيضا يقوم بنفس الدور الذى يقوم به الشك الديكارتى ، أى تطهير الأرض التى ينوى أن يقيم عليها الفيلسوف بنائه الفلسفى . والبناء عند كيركجور هو تشيد الذات الأصيلة وهذا بدوره يحتاج الى خطوات كثيرة يقطعها الانسان للوصول إلى هذه الذات الحقة والتى تعنى عند فيلسوفنا الذات المطمئنة التى تصل غبطتها الأزلية بمثولها بين يدى الله وارتباطها به من خلال المعاناة والألم والاضطراب .

ـ أما الباب الثانى فيعرض فيه المؤلف للطريق الطويل الذى تحاول الذات أن تقطعه لكى تصل إلى غايتها بدءاً بالمرحلة الحسية المباشرة وأطوارها المختلفة ، إلى المرحلة الجمالية التأملية ثم المرحلة الأخلاقية والتى تظهر فيها أصالة الذات فى الاختيار واتخاذ القرار والعمل على تحقيق الواجب . بيد أن الذات الأخلاقية ليست هى الذات الإنسانية الحقة عند كيركجور ، فهناك مرحلة أعلى هى المرحلة الدينية ، وهى بدورها تنقسم إلى مرحلتين ، الأولى هى بداية ظهور الذات المتدينة التى تعى أن هناك اختلافاً مطلقاً بين الله والعالم ، أما الثانية فهى الايمان الحقيقى والتسليم بين يدى الله . ويرى كيركجور أن هذا الارتباط بين الذات والله لا يمكن أن يكون مباشراً بل لابد أن يحدث شرخ أو إنقسام أو اضطراب فى هذه العلاقة ، ثم تعود إلى الارتباط الوثيق بالله .



ومن هنا جاء الباب الثالث الذى يعرض لأمراض الذات كاليأس والقلق واضطراب الأنا والخطيئة الموروثة والفعلية وخصائصها ونتائجها . أمّا فى الباب الرابع فقد وصل بنا المؤلف إلى الغاية المنشودة وهى « خلاص الذات » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، هذه الذات فى رأى كيركجور هى الذات المؤمنة أو المتدينة وبصفة خاصة المؤمنة بالديانة المسيحية .

ويعلق المؤلف على هذا الرأى بقوله « أن المسألة أكبر عمقاً من مجرد « الدعوة » أو الوعظ بالمسيحية ، انها محاولة لتحقيق ذات الإنسان عن طريق الدين ، فهى تمثل آخر محاولة كبرى لاسترجاع الدين بوصفه الأداة النهائية لتحرير الإنسانية من التأثير الهدام لنظام اجتماعى ظالم ـ وفلسفة تنطوي فى جوانبها على نقد قوى لمجتمعه ، يدينه بوصفه مجتمعاً يشوه الملكات الإنسانية ويحطمها » .



الطاقة التقليدية والنووية

د. محمود سرى طه

ـ دراسة علمية جديدة يتناول فيها المؤلف الطاقة التقليدية والنووية فى مصر والعالم من خلال رؤية نقدية ترى حتمية استخدام الطاقة النووية فى مصر شأنها فى ذلك شأن أى دولة متحضرة وواعية لجميع ظروف العالم من حولها وما ستتطور إليه أمور الطاقة فيه .

وقد أفرد المؤلف لهذه الدراسة بابين رئيسين . . يتناول الباب الأول منها الطاقة التقليدية . وحرر فى سبعة فصول تشمل عرضاً لأزمة الطاقة وتصورات حلها واحتوائها . . ثم النفط التقليدى وغير التقليدى . . والغاز الطبيعي والفحم والطاقة المائية ، وأخيرا مصادر الطاقة التقليدية فى مصر ثم تكنولوجيا تخزين الطاقة .

ويتناول الباب الثانى الطاقة النووية . . وحرر فى ستة فصول تشمل التعريف بالطاقة النووية وتطوراتها فى العالم مع نبذة عن موضوع طاقة الاندماج النووى ، وحجم ايجابيات وسلبيات استخدام الطاقة النووية ، ثم عرض لحجم النفايا النووية وطرق التخلص منها . مع بيان لأهمية استخدام الطاقة النووية لحل مشكلة الطاقة فى العالم ، وعرض لمواقع وسعة المفاعلات النووية القائمة والمزمع إقامتها . أما الفصل الخامس فيدور حول مصر وعصر الطاقة النووية مع مناقشة أسباب حتميتها ، وأخيراً يتناول المؤلف بالتحليل حادث المفاعل النووى بولاية بنسلفانيا الامريكية مع طرح رؤية جديدة بالنسبة لحل معاملة استخراج الطاقة النووية سلمياً .

ـ الكتاب صادر عن الهيئة العامة للكتاب .

ـ عدد صفحاته ٢٤١ صفحة من القطع الكبير .

المنطق العربى

نيقولا ريشر

ترجمة ودراسة وتعليق

الدكتور محمد مهران

ـ يقول مفكرنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود فى تصديره لكتاب « تطور المنطق العربى » . والكتاب الذى بين أيدينا الآن ، هو من أدق وأشمل ما يعرض علينا تلك الصورة الغنية للدراسة المنطقية عند أسلافنا » .

ويتناول الكتاب تلك الفترة المزدهرة فى تاريخ العرب والتى شهدت انطلاقة البحث المنطقى وشيوعه ، وتقدمه وانحساره ، ومده وجزره نتيجة لمختلف الدوافع والظروف الحضارية ، فى الفترة ما بين الخلافة العباسية تقريبا وحتى القرن العاشر الهجرى ، بأسلوب علمى جديد مزود بالتعليقات والشروح ومقدما له بمقدمة علمية مستفيضة .

ـ بيد أن المترجم لم يقف أمام هذا العمل الكبير موقف الناقل إلى اللغة العربية فحسب ، بل حاول بعد دراسات دقيقة استكمال بعض المعلومات الخاصة بالشخصيات العربية والتى أغفلها المؤلف ، كما قام بإضافة قائمة من المناطقة العرب الذين لعبوا أدواراً فى تطور المنطق العربى والتى لا تقل عن أدوار كثير من المناطقة الذين كانوا موضع تركيز من جانب المؤلف وخاصة بعض المتأخرين منهم أمثال « محمد العامرى » و « رفيع الدين الجيلى » و « ابن جماعة » و « البساطى » و « محمد الخفرى » و « الشبستيرى » وغيرهم الكثير وهو ما لم يذكره المؤلف .

القوانين لأفلاطون

ترجمه من اليونانية إلى الإنجليزية

د. تيلور

نقله إلى العربية

محمد حسن ظاظا

ـ كتاب « القوانين » هو آخر كتب أفلاطون ، وقد حشد فيه خبرة السبعين عاماً التى عاشها مفكراً وممارساً للحياة . وعلى الرغم من أن « القوانين » هى أقل مؤلفات أفلاطون الكبيرة ذيوعاً . . إلا أنها فى الواقع ، ومن بعض النواحى ، اكثرها تعريفاً بأفلاطون .

يقول د. تيلور فى مقدمته« تتلخص مأساة حياته (أفلاطون) فى أنه جاء إلى الدنيا فى عصر لم يبق فيه لأثينا دور هام تلعبه فى التاريخ حيث كانت قد فقدت على الإطلاق صوت الأخلاق الذى لا تستطيع أية أمة أن تلعب بغيره دوراً محترما فى حياة البشرية ، وهو كأثينى ممتلىء شعوراً ووعياً بالعمل السياسى ، رأى أنه يستطيع فقط أن يؤدى خدمته المرسومة لأثينا ، وللحضارة اليونانية والإنسانية على الإطلاق بنحو غير مباشر . ولهذا وهب نفسه للتربية والتعليم . . فلو أن القادة المأمولين لجيل ناشىء دربوا وفقاً لنظرات سليمة فى السلوك فإنه يمكن بهذا النحو أن يتحقق شىء فى عملية صنع المواطن الصالح » .

ـ فأفلاطون يقدم لنا فى كتابه « القوانين » مشروع ضخم فكر فيه بعناية وأوغل فيه وهو « الدستور » و« نوع القانون » اللذين على السياسى الحق أن يبحث عنهما لكى يحافظ على مستوى أخلاقى رفيع وسليم فى مجتمع هيلينى .

« ومن الضرورى لفهم الكتاب فهما جيداً أن نعرف أن أفلاطون كان مقتنعاً بأن الأيام الزاهرة لحكومات المدن التقليدية قد انتهت ، وأنه اذا ما أردنا أن نحافظ على الحضارة الهيلينية فإنما يكون ذلك بنظم دستورية ذات طابع فريد . . وهو يضع أمام الشبان الذين سيدعون بالفعل لكى يبتكروا تلك النظم آراءه عن المبادىء والأسس التى يجب أن يقوم عليها ذلك العمل اذا كان يراد له البقاء والجدارة . . »

ـ فأفلاطون قد قبض فى هذا المؤلف الخالد بكلتى يديه على الامتياز الذى أصبح به الإنسان سيد المخلوقات ، ذلك الامتياز ذو الشقين « الخلقى » و« العقلى » ، ومن ثم حاول تقديم رؤية فلسفية سياسية تتفق مع هذا الامتياز . فهو يصر على أن كل مواطن مولود حر (كما جاء فى الكتاب السابع) يجب أن يتلقى تدريباً كافياً فى عناصر العلوم ، ويمارس هذه التربية من مبادئها الاولى ، بل هذا هو السبب فى أن وزير التربية عنده هو الوزير الأول فى المجتمع . . بل وفيما جاء فى الكتاب الثانى عشر والاخير من أننا يجب أن نطلب من جميع التلاميذ المرشحين لشغل مكان فى المجلس الدائم للأمن القومى سمواً فى علوم الهندسة والفلك إلى جانب رفعة فى الفضيلة والتقوى .

الثقافة والمجتمع

تأليف : رايموند وليامز

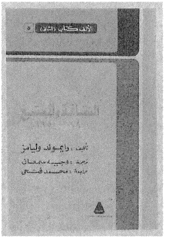
ترجمة : وجيه سمعان

مراجعة : محمد فتحى

ـ فى العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر استخدمت لأول مرة فى اللغة الانجليزية المتداولة عدة ألفاظ ذات أهمية أساسية ودلالة معينة ، واكتسبت مجموعة أخرى معانى هامة وجديدة بالإضافة إلى استخدامها السابق فى مجال اللغة . ويرجع ذلك إلى أن ثمة نمط عام للتغير طرأ على هذه الالفاظ . . فما هو هذا النمط ؟ . . وما هى أسبابه ؟ . . وكيف حدث التغير ؟ . . ولماذا حدث ؟ . . تلك الأسئلة وإجابتها تجدها متضمنة بين سطور هذا الكتاب .

فليست الالفاظ التى يوردها المؤلف وهى (صناعة . . ديمقراطية . . طبقة . . فن . . ثقافة) سوى شريحة من التغيرات العريضة التى يحاول من خلالها أن يتتبع الفكرة والثقافة حتى وصلت إلى يومنا هذا . . ومن ثم فالكتاب أشبه بالسرد التفسيرى لاستجابات العصر شعوريا وفكريا تجاه التغيرات التى حدثت منذ أواخر القرن الثامن عشر فى الفكر الانجليزى ابان الثورة الصناعية وحتى القرن العشرين .

ـ تعبر اتجاهات متباينة ومعقدة ، يحاول المؤلف الوصول إلى صياغة نظرية جديدة عامة للثقافة عن طريق تقنية التراث الممتد المتسع . ولعل ما دفع المؤلف إلى إثارة هذه الموضوع الخصب المتشعب ، على حد قوله هو « أن انسان القرن العشرين يحمل هذه الثقافة بين جنباته ولم يحاول فى الوقت نفسه أن يفهم طبيعتها وشروطها ومن ثم فلم يصل بعد إلى سياسة عامة سديدة نحو المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية » والتى يردها المؤلف إلى الثقافة .



ـ ولصياغة هذه النظرية الجديدة للثقافة طاف بنا المؤلف حول مفكرين وأعلام كثيرين أمثال « مل » و« بنتام » و« كولردج » و« كارليل » و« ج . هـ . نيومان » و« ماثيو أرنولد » و« و . هـ مالوك » و« جورج جيسنج » و« شو » و« هولم » و« تاونى » و« ت . س . اليوت » و« جورج أورويل » وغيرهم كما حاول أن يستشف هذه النظرية من « الروايات الصناعية » ، وعلاقة « الفن » بالمجتمع ، و« الفابية » و« الماركسية » وعلاقتها بالثقافة من خلال عرض شيق جذاب .

رسائل جامعية

التصوير الافريقى التقليدى وأثره على التصوير السودانى المعاصر

عصام عبد الله

ــ كان للهجمة الاستعمارية الاوربية على أفريقيا أثرها فى كسر حاجز العزلة الذى طوق الثقافة الافريقية بالغموض ، فأشاع مفاهيم متعددة حاولت أن تسقط قيمها النقدية على الفنون الافريقية والتشكيلية على وجه الخصوص لتنعتها بالبدائية والبساطة ، والفن غير المتقن مرة وبإرتمائها فى أحضان (الميتافيزيقا) والسحر والعجز فى التحليل المنطقى والعقلانى مرة أخرى .

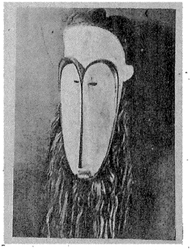
وهى بذلك تسقط من حساباتها التصورات الخيالية والروحية والكوامن الفكرية والوجدانية للمسألة الإبداعية فى الفن الافريقى .

ــ ومن هنا تأتى أهمية الرسالة التى تقدم بها الباحث/عادل كبيدة لنيل درجة الماجستير من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة جامعة القاهرة ، وموضوعها « التصوير الافريقى التقليدى وأثره على التصوير السودانى المعاصر » .

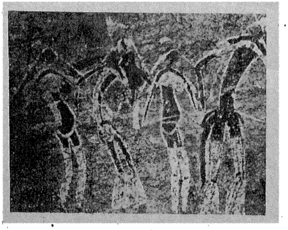
ــ فالفنون الافريقية والتشكيلية تتميز بطابع فريد ، تمتزج فيه خيوط الفن بالحياة والدين فى وحدة إبداعية جمالية ، وقد مهدت الحياة الافريقية التقليدية بفلسفتها الاستفسارية عن معنى الحياة والموت وما بعد الموت إلى ميلاد الاسطورة . . والتى دفعت بدورها الانسان الافريقى إلى التصور والخيال والتعبير الوجدانى . فالصراع الاسطورى بين الطبيعة وما فوق الطبيعة عبر عنه الفنان صراعاً آخر بين الكتلة والفراغ والسطوح والألوان ، مما جعل كل الخامات والسطوح مسرحاً لإبداعاته . ومن ثم فقد كان لارتباط التصوير الافريقى بالفكر الميثولوجى والدينى أثره فى تميز الأشكال المتعددة التى استخدمها الفنان الافريقى مثل : التصوير على الأقنعة والتصوير على الأجساد والمشغولات والفخار والسعف .

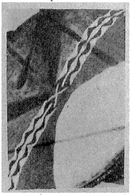


لوحة من الفن السودانى



لوحة من الفن الافريقى





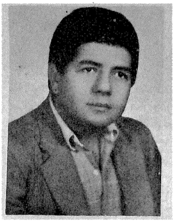
لوحة من الفن السوداني

ـ ولما كانت الدراسة تستهدف اجلاء التأثيرات التشكيلية للثقافة الافريقية على الفن التشكيلي السوداني المعاصر فقد عمد الباحث للتعرض بالتحليل للروافد التاريخية إلى جانب حركة الترامز الثقافي العالمية . وقد توصل إلى أن السودان كان مركزا تداخلت فيه ثقافات ثلاثة هي .. الثقافة المحلية الافريقية والثقافة المسيحية والثقافة الاسلامية العربية . بيد أن الرعيل الأول من التكشيليين السودانيين (مدرسة الخرطوم التشكيلية) حاول أن يلتمس طريقاً بين هذه الثقافات يبرز تفرده وأصالته وقد ظهر ذلك جلياً عندما تفرد الفنان (مجذوب رباح) بإستغلاله للطاقة الشمسية والخشب في صياغة رؤيته التشكيلية وقد استمر تنوع التجربة التشكيلية بتقدم التاريخ لتتخذ دعوة التأصيل أشكالاً أخرى على يد الرعيل الثاني عند جماعة (البلوريين) بزعامة (شداد) و(كمالا اسحق) .

ويمكن اجمال أهم نتائج البحث فيما يلي :
(١) أن الفن الافريقي قديم قدم الحضارة الإنسانية وهو ينطوي على تراكيب إبداعية معقدة تبدو في رؤيتها بسيطة وليست بدائية ، كما أنه يتميز بأسلوب خاص ونزعة فريدة وأصيلة في ارتباطه بالحياة والدين والاساطير .. فالفن الافريقي من الجميع وإلى الجميع .

(٢) تفرد الثقافة القومية الحديثة في السودان ، وذلك بميلها الشديد إلى التراث الزاخر بالتنوع والتفرد في أبعاده البيئية ومن ثم استطاع التصوير السوداني المعاصر على المدى القصير أن يحقق دوره التاريخي في درأ حدة الاغتراب الثقافي بمحاولته لخلق هوية للتشكيل السوداني المعاصر .

ـ وفي نهاية المناقشة ، قررت اللجنة العلمية المشكلة من ا . د/صبري منصور « مشرفاً » ، ا . د/عز الدين اسماعيل « عضوا » ، ا . د/زكريا الزيني (عضوا) منح الباحث درجة الماجستير .



د . احمدعبد الحليم

مفهوم الطبيعة والانسان في فلسفة فيورباخ

ـ يعد « لودفيج فيورباخ » (١٨٠٤ - ١٨٧٢) من أبرز الهيجليين الشباب الذين يمثلون الجناح الثوري في الفلسفة الهيجلية ، وهو الوحيد الذي استطاع أن يتعمق نتاج فلسفة هيجل ويخلص إلى لبها ، بحيث يعد حلقة وصل هامة بين مثالية هيجل وتيارات الفكر المعاصر المختلفة .

ويؤكد (كارك ماركس) وكل شراح الهيجلية أمثال (جان هيبوليت) و (اوجست كورنو) و (ماركيوز) أن فيورباخ هو الوحيد من بين الهيجليين الشباب الذي تجاوز الفلسفة الهيجلية ومعها كل فلسفة مثالية متخذاً إزاءها موقفاً نقدياً ، كما يتجلى ذلك في كتاباته مثل « نحو نقد الفلسفة الهيجلية » عام ١٨٣٩ .

ـ وقد أكد فيورباخ مراراً ضرورة إصلاح الفلسفة وكتب في ذلك العديد من المؤلفات مثل :
« ضرورة إصلاح الفلسفة » و « دعاوى مؤقته لاصلاح الفلسفة » و « اسس الفلسفة ومبادىء فلسفة المستقبل » قاصداً من ذلك إلى تأييد هدفين اساسين :

ـ أ ـ نقد المثالية بكل صورها لدى « ديكارت » و « كانط » و « فشته » و « شلنج » و « هيجل » .

ـ ب ـ التوحيد بين اللاهوت المسيحي التقليدي ومفهوم المطلق الهيجلي مؤكداً على الموقف الإنساني في مقابل كل صور التقديس والتثليث المسيحي . وقد كتب عن الصلة بين المثالية والدين ، متخذاً العلم منهجاً والحس وسيلة للمعرفة رابطاً بين الفلسفة والعلم . ومن ثم فقد عمل على نقد مفهوم الكاثوليكية في « تصور الله في ذاته » مفضلاً مفهوم البروتستانتية في تأكيد تصور الله من أجل الإنسان ، كذلك اعطاء تصور جديد للإنسان مؤكداً أهمية الدين بالنسبة له .

ـ بيد أن الدين عند « فيورباخ » ليس ذلك الدين الملىء بالاسرار والغيبيات والتثليث ، بل هو الدين الإنساني وتلك نقطة أساسية في فلسفة فيورباخ وهي تأكيد اهمية الدين بالنسبة للإنسان .

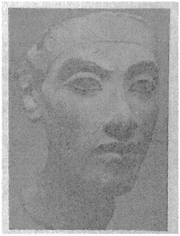
فالإنسان عنده (حيوان متدين) ، والدين يمثل العلاقة العاطفية بين الإنسان والآخر ، تلك العلاقة القائمة على القلب والتي تتمثل في حقيقة واحدة هي « المحبة » . فلفظة الدين مشتقة من اللفظة اللاتينية والتي تعني في الأصل (رابطة) وعليه تكون كل رابطة بين إنسانين ديناً . ويؤكد فيورباخ تغلغل هذا الدين في قلب الإنسان ، فالدين هو جوهر القلب . وهنا يصل « فيورباخ المادي » أو صاحب الفلسفة الطبيعية كما يطلق على نفسه ، إلى قمة « المثالية » .

ـ ومن خلال ذلك اهتم « فيورباخ » بالتأكيد على جانبين في غاية الأهمية بالنسبة لحضارة الإنسان المعاصر وهما : (١) فلسفة الطبيعة . (٢) ضرورة تحويل اللاهوت إلى علم الإنسان وذلك بإعطاء تصور جديد للإنسان ، يتميز بأن الإنسان أصبح فيه هو الإنسان المتدين وأساس هذا الدين هو الحب .

ـ ومن هنا جاءت أهمية الرسالة التي تقدم بها الباحث/ أحمد عبد الحليم عطية لينل درجة الدكتوراه من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة وموضوعها « مفهوماً الطبيعة والإنسان في فلسفة فيورباخ » . وقد جاءت الرسالة في بابين رئيسين واشتملت على ستة فصول عن : مفهوم الطبيعة ونظرية المعرفة الحسية عند فيورباخ ، والإنسان والدين والأخلاق . ويتضح في ثنايا الرسالة القيمة الكبرى التي اعطاها الباحث لمبدأ فيورباخ الانثروبولوجي الذي يؤكد على الإنسان كأساس للفلسفة الجديدة ومن ثم يعد « فيورباخ » هو البداية الحقيقية للتيارات الفلسفية المعاصرة خاصة تلك التي جعلت من « الإنسان » موضوعها الأساسي .

وقد قررت اللجنة العلمية المشكلة من أ . د/يحيى هويدي « مشرفاً » ، أ . د/إمام عبد الفتاح إمام « عضواً » ، أ . د/محمود رجب « عضواً » منح الباحث درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف .

مصريات



هنالك فى الجنوب ، حيث لا فاصل بين الشمس بأشعتها المضيئة وبين سمرة طين الأرض ، فى مدينة العمارنة ـ تل العمارنة ـ بما تحتويه بطن أرضها من جبانات ومقابر تمتلىء بكنوز الخلود والأبدية .

تل العمارنة .. ديانة الشمس

يرجع فضل ما تحويه أرض تل العمارنة بين جنباتها للملك الحالم الثائر على التقاليد الموروثة المتوارثة أمنحتب الرابع « اخناتن » [١٣٧٥ ـ ١٣٥٨ قبل الميلاد] ، وتكشف تل العمارنة النقاب عن باعث جديد للفن المصرى هو ارتباط الانسان بالشمس ـ الحركة ، وارتباط الانسان بالارض ـ الحركة ، ومن هنا بلغ الفنان الذروة عند نقله طبيعة الاشياء من حوله ، فاهتم بتسجيل حياة الطير والنبات والحيوان ، وحركات الانسان .

وإن كان اسلوب النحت المصرى القديم ـ بوجه عام ـ تميز بعدة خطوط أساسية يمكن اجمالها فى انعدام حركة التمثال ، حتى يخال لمن ينظر نظرة عابرة أنه محض تمثال ساكن جامد ، كما انحصرت أشكال التماثيل فى عدة أوضاع محدودة جعلت فن النحت يبدو ـ للعين غير المدربة ـ وكأنه متشابه . وأهم ما يلفت النظر ـ بشكل عام ـ هو قدرة الفنان المصرى الفائقة فى التغلب على المواد الخام ، على الرغم من اختلاف أنواعها وتباينها ، فلقد تمكن من معالجة أشد أنواع الأحجار صلابة ، مثل الجرانيت الاسود ، الجرانيت الوردى ، الديوريت الذى يقترب فى صلابته من الحديد . كما أن مهارة الفنان المصرى تجلت بوضوح تام عند إبراز أدق الملامح واعطاء المسطحات ليونة وطراوة إلى جانب براعة الصقل لأضافة نوع من البريق إلى المواد المستخدمة ، هذا على خلاف معالجته للنقش فى الحجر الجيرى ، ولا يفوتنا التنوية إلى أن الغالبية العظمى من التماثيل والرسوم المصرية كانت ملونة ، فقد حرص الفنان المصرى على اعطاء كل شىء لونه الذى خصته الطبيعة به ، لكن الألوان ـ فى أغلب الأحيان ـ أزيلت بفعل عوامل التعرية .

أما فن تل العمارنة ـ على وجه التحديد ـ فإنه يمثل حضارة عصر قائم بذاته فى تطور الفن المصرى .

اخناتن شاعر الوهم الفنى

تغيرت أساليب الفن المصرى ـ فى تل العمارنة ـ فلأول مرة نعثر على (يد بشرية مرسومة رسماً صحيحاً بحيث تنثنى عند المفصل ، وكذلك فإنها المرة الأولى التى نجد فيها قدماً بشرية قد رسمت بحيث تظهر أصابعها فى شكلها الأصلى الصحيح) .

يعزى بعض الأثريين ذلك التحول العظيم إلى اشراف اخناتن على توجيه الثورة الفنية الجديدة وتشجيعه لها ، حيث وافق على تصوير نفسه بصورة تبدو فيها ملامحه قبيحة ، ومما يجدر ذكره أن الصور الكريكاتورية التى رسمت للملك اخناتن كانت تمثل تخطيطات أولية ، ويرى بعض الأثريين أن هذه الثورة الفنية تعد نوعاً من التمرد والتعبير عن السخط من جانب أنصار كهنة آمون للسخرية والتشهير باخناتن ، وقد ساد أسلوبهم حتى أن أنصار اخناتن قلدوه .

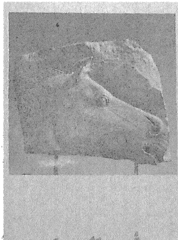
لقد كان أهم ما يشغل امنحتب الرابع « اخناتن » هو التحليق فى الخيال ، والهيام بالشعر الذى يتخطى به الواقع ويتجاوزه عبر أفق ما فوق الحلم . . ومن هنا نبعت فكرة تغاضيه عن أية تجاوزات فنية واطلاق العنان لخيال الفنانين . . . . وفى منطقة أعالى الخيال يرتبط الفنان ـ رغماً عنه ـ بالواقع ، كل الارتباط ، فالحرية جعلته يتعامل مع كل ما حوله من أشياء وكائنات دون خوف أو قيود .

قناع الثورة والحساسية الجديدة

قناع من الجص لأحد رجال الدولة ، عثر عليه فى مرسم المثال تحتمس Thutmosis بتل العمارنة ، وهو موجود الآن بمتحف برلين ، ويبلغ ارتفاعه ٢٦ سم .

وقد تم العثور على نماذج متعددة من الصلصال تشبه نفس القناع ، ويرجع أغلب الأثريين مرجع ذلك إلى كون هذه التماثيل ـ النماذج ـ تعتبر بمثابة أقنعة تمثل الحياة أو أقنعة للموت ، ولكن بعض الأثريين يعتبر هذه التماثيل نماذج دراسية يصنعها الطلبة وراغبو تعلم الفنون يقلدون فيها النموذج الأصلى وتكون من الصلصال أو الشمع .

والقناع واحد من النماذج العديدة التى تمثل ثورة فنية ، وأهم ما يميز هذه الثورة الفنية هو تلك الحساسية الفائقة للفنان المصرى وفى القناع أهتم الفنان بإجادة أدق التفاصيل حتى أنه لم يتغاض عن الكثير من العيوب الخلقية ، فقد أبرز المنطقة الأمامية لأعلى الأذن ، كما أهتم بالتأكيد على الجزء الغائر فى منتصف الخد ، أما الفم فقد أجاد الفنان تفاصيله فتكاد تقترب حركته من الابتسام أو لحظة الاستعداد للنطق ، هى فى النهاية لحظة تأمل عظيمة المعنى اقتنصها الفنان ووهبها القناع .



رأس الجواد

نقش خفيف البروز ، يمثل رأس جواد من تل العمارنة ، ويرجع تاريخه إلى ١٣٥٠ قبل

الميلاد ، وهو موجود الآن بمتحف برلين . ويبلغ ارتفاعه ١٢,٥سم وعرضه ١١,٥سم .

لقد كان أغلب النقش فى عهد الملك اخناتن بارزاً داخل تجاويف ــ أى غائراً ــ ومع ذلك فقد بقى اسلوب النقش الخفيف البروز ــ العادى ــ موجوداً جنبا إلى جنب مع الأسلوب الجديد .

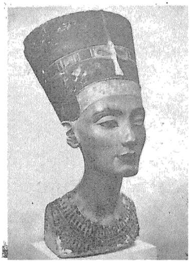
والنقش الخاص برأس الجواد تتنوع فيه أشكال الحركة ، ويغلفه ايقاع سريع لا موطن للجمود بين خطوطه ، فالخط فيه بدأ بنقطة تحركت سريعا فى تسابق وتلاحق حتى كونت الشكل ، وفى حركتها كانت لينة مرنة فأضفت على النقش كله نبض الحياة العارمة .



أيادى الشمس

قرص الشمس تنتشر منه الأشعة فى شكل هالة عكسية تغطى الملك اخناتن وزوجته الملكة نفرتيتى ، أنه نقش من الحجر الجيرى ، وهو موجود الآن بمتحف برلين ، يبلغ ارتفاعه ٢٣,٥سم وعرضه ٣٩سم .

وجدت اللوحة فى مقصورة بإحدى حدائق تل العمارنة ، وهى تؤكد دوره الشمس المنتظمة التى تهب البشر قوى الحياة .. فى قمة اللوحة يتربع قرص الشمس وقد انتشرت منه أشعة ينتهى كل خط فيها بيد ، ولكن أغلب هذه الأيدى لا تنقبض على شىء ، وفى اتجاه كل من الملك والملكة توجد يدان مزودتان بشعار « عنخ » رمز « الحياة » وهكذا تنتقل « نفحة الحياة » لفتحة الأنف فتبث الروح فى الملك الذى يحمل صغيرته بين يديه والملكة التى تحمل بين يديها صغيرتها .



عودة نفرتيتى

رأس الملكة نفرتيتى ، من الحجر الجيرى الملون ، وهو من التحف النادرة المنهوبة من تل العمارنة ، ومثواه الأخير متحف برلين ، ويبلغ ارتفاعه ٥٠ سم .

لقد عثر على تمثال رأس الملكة نفرتيتى فى مرسم النحات تحتمس ، وهو خبير تمثال لرقة تصوير الجانب العذب من الحياة ، يفيض بساطة ، ويميل التشكيل فيه إلى المرونة ويحمل الوجه مسحة من الحزن ورنة الأسى ، وتنم نظرة العين الباقية فى التمثال عن نظرة ذكاء ، بالاضافة إلى ما تحمله الأنف من خطوط هى غاية المهارة ودقة الصنع .

هذا عن التمثال أما عن صاحبة التمثال فقد حاول ملوك وملكات مصر محو أسمها على ما تبقى من آثارها ، تماما كما حدث مع آثار الملك توت عنخ آمون .

نفرتيتى مليكة العامة

ظلت الملكة الجميلة مجهولة وكأسطورة نحو نصف قرن أو يزيد ، حتى تمكن الأثريون من الكشف عن شخصيتها ومعرفة اسمها ونسبها ، فهى الملكة نفرتيتى زوجة امنحتب الرابع « اخناتن » وقد اختلفت الآراء حول الملكة ، ففى رأى الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه « الفن المصرى » يفيد أنها محظية امنحتب الثالث ، ويقول بعض علماء الآثار أنها ابنه أحد الكهنة ، ويقول البعض إنها جارية نالت حريتها لجمالها ، أما دائرة المعارف البريطانية فتقول أنها من أبوين مجهولين .. وكلمة نفرتيتى تعنى « الجميلة القادمة » .

اغتصاب نفرتيتى

يروى الاستاذ محسن محمد فى كتابه « سرقة ملك مصر » قصة سرقة تمثال رأسى نفرتيتى : فقد رأى الألمان الاستمرار فى التنقيب عن الآثار المصرية ، فتقدم المهندس الألمانى « لودفيج بورشارد » بطلب إلى مصلحة الآثار يطلب ترخيصا بالتنقيب فى تل العمارنة .. وفى عام ١٩١٢مـ عثر « بورشارد » على تمثال نصفى ملون ولكن انسان العين اليسرى به ناقص أو ضائع .

أخفى « بورشارد » معالم التمثال بالطين وقام بتهريبه إلى ألمانيا عام ١٩١٣مـ تماماً كما يفعل اللصوص ، ولم يعلن الألمان عن وجود التمثال لديهم إلا فى عام ١٩٢٠مـ تماماً كمن يتستر على مجرم .

وفى عام١٩٢٣ مـ ثارت ضجة كبيرة فى جميع أنحاء الدوائر العلمية والأثرية المصرية ، فأخذت مصر تطالب بعودة تمثال نفرتيتى . وكانت وزارة عبد الخالق ثروت باشا ترى أن الحل الوحيد لعودة التمثال هو التحكيم بين مصر وبين ألمانيا .

وبدأت قضية نفرتيتى تصبح مجال نقاش وجدل فى الصحافة الألمانية بعد أن زاد الضغط على ألمانيا وأوقفت مصر عمل جميع بعثات التنقيب الألمانية وهو اجراء جيد على كل حال .

وعند زيارة الملك فؤاد برلين فى أواخر عام ١٩٢٩مـ وأثناء محادثاته مع المسئولين الألمان أشار إلى التمثال ، فوعده الألمان خيراً ، ولكن الوعد لم ينفذ .

أمل يموت للنهاية

وجاء هتلر إلى الحكم مستشاراً لألمانيا ، فطلب حسن نشأت باشا وزير مصر المفوض من صديقه وزير الطيران الألمانى اعادة تمثال نفرتيتى الذى أبلغ هتلر بدوره وكان هتلر قد اعتلى السلطة المطلقة فأكد أن التمثال لن يعود إلى مصر مطلقاً ، لأنه شخصياً ــ أى هتلر ــ يهيم به عشقاً .

وبعد قيام ثورة يوليو ، وجدت فى قصر الملك فاروق العصا المطعمة بالماس للفيلد مارشال الألمانى « فون بروشتش » فعرضت مصر على المانيا مبادلة العصا بتمثال رأس نفرتيتى ، ولكن الألمان رفضوا .

ومازال الرفض مستمراً .

فهل توقفت مصر عن المطالبة برأس نفرتيتى ؟!!

فنانو الضوء عبر التاريخ

شكرى عبد الوهاب

مما لاشك فيه ، أن عنصر الضوء قد مر عبر التاريخ بأحوال ، اختلفت باختلاف الظروف والأساليب . ففى مرحلة ما ، كان الضوء عنصراً كغيره من عناصر اللوحة ، تابع للتكوين العام ، وفى أحيان أخرى ، كانت له الصدارة بين هذه العناصر ، وتتبعه كل مكونات اللوحة . والتاريخ الفنى ملىء بمثل هذه التقلبات ، ولكن فى أى من هذه المراحل لم تتشابه قواعد وأساليب تناول هذا العنصر ، بل دائماً ما يُضيف الفنان إلى من سبقوه . لقد وقف الضوء يوما وحده يناضل لإثبات وجوده ، ولكن الفنان أغفل هذا النضال فلم يرسم ما أضفاه الضوء على هذه الأشياء ، فاستكان الضوء ، وقنع بدوره فى إضاءة الأشياء . ولكن لم تكن استكانته مواتا ، بل إحناء الرأس للعاصفة ، إلى أن جاء طور تقاسم فيه الضوء ، العمل الفنى مع توأمه الظل ، فاهتم الفنان بإبراز كل المظاهر الناجمة عن سقوط الضوء على الأشياء سواء إضفاء الظلال أو تأكيد الملامح ، ونقل العين بين جنبات اللوحة فى ومضات خاطفة . ولم يقنع الضوء بهذا الدور ، إذ تاق إلى اجتذاب اللون والاندماج معه فى توليفة جمالية . وكان له ما أراد ، إذ مع منتصف القرن التاسع عشر ، ارتبط اللون بالضوء على أيدى التأثيريين ، فعكف الفنان وقتها على إبراز أثر اللمسات الضوئية على المساحات والأشياء الملونة .

ويناضل الضوء من جديد ، بعد أن قاومه اللون وانفصل عنه ليُشكل له مثالية خاصة لدى التعبيريين ، وأسفر النضال عن فن الضوئية أو النورانية ، حيث فن الضوء الحقيقى ؛ فن يعتمد على أحدث مبتكرات العصر - وقتها - وهو الكهرباء ؛ فن استغل كل المخترعات كى يعيد بناء معدلات الذوق العام وكان المافوقيين ، والباوهوس وفنانى الأوب هم حملة المشاعل .

إنها رحلة طويلة ، حاولت خلالها بعض المدارس تقنين القواعد ، وأصبحت الأساليب المتميزة للفنانين واضحة .

سنتناول بإيجاز فنانى الضوء وأساليبهم عبر التاريخ ، فى مجال اللوحة التشكيلية . خاصة أولئك الرواد الذين شغفوا بعنصر الضوء وتزعموا حركته ثم أرسوا تقاليد ضوئية استمرت لمئات السنين ولا زالت تعيش فى وجدان المسيرة الفنية إلى اليوم . ولما كان الفنان لا ينفصل عن عصره وبيئته ، فإننا سوف نستعرض فى عجالة ، ما أحاط الفنان من ظروف اجتماعية وسياسية ودينية وفنية ، أثرت فى تكوينه الفنى ، وظهرت بوضوح فى أعماله .

عصر النهضة :

عصر النهضة ، هو الثورة التى صاحبت شتى مجالات الفنون ، كنتيجة مباشرة لإعادة اكتشاف الآثار اليونانية والرومانية ، وتذوق نواحى الجمال والأصالة فيها ، وتقليد أساليبها والإقتداء بها .



المزود ـ فيدريكوباروتشي



العذراء والشمعة ـ لوكامبياسو

كان عصر النهضة ، مرحلة فرار الإنسان من كل قيد فرضته عليه الكنيسة ، إذ نادى الإنسانيون بالحرية ، وبالشعور بالفرد وبذاته . لقد اتسمت النهضة ، بأنها عصر المكتشفات العلمية لكل من جاليليو ، وكوبر نيكوس ، وفساليوس ، ووليم هارفى .

كانت منجزات العصور الوسطى فى رأى الإنسانيين بقعة سوداء ، ومرحلة مظلمة إذا ما قُورنت بمنجزات علماء الرومان والإغريق ، إنه عالم لا تكتنفه الأسرار والغموض ، عالم عظماء الرجال .

ومع تسليمنا بعظمة عصر النهضة ، إلا أننا نختلف مع الرأى القائل باعتبار ما قبلها مرحلة متخلفة مظلمة ، وما ذلك إلا لاعتقادنا بأن المسائل نسبية ، وأنه من العدل عدم التعميم ، إذ أن مرحلة ما قبل النهضة ، لم تخل من فترات مُضيئة بل يمكن القول بأن بذور عصر نشأت بين ثنايا هذه المرحلة ، لأن الأشياء لا تنبع من فراغ .

المهم ، لقد اتسمت مرحلة عصر النهضة بالدراسات الكلاسيكية ، وظهور شخصية الفرد ، ووصل هذا الشعور بالذات إلى قمته ، عندما جعل الفرد من نفسه يوما أساسا لأفكاره وأفعاله ، فأصبحت الفردية هى الصفة الأساسية ، والجوهر الحقيقى لعصر النهضة ، ولم لا وقد خلق الله الإنسان على صورة الرب ، « إذ قال الله نعمل الإنسان على صورتنا كشبهنا » . (الإصحاح الاول من سفر التكوين) .

وقد صاحب هذه الأفكار ، تحول كبير فى نسبة المجتمع الإيطالى ، وتغييرات تتفق مع تقديسه للجمال ، والدعوة إلى التمتع بمباهج الحياة ، بدلا من الزهد والصوفية ، والتقشف الصارم . فكانت المرأة محور الجمال ، وتحرر الفرد ، فانتهج سلوكا يتفق مع هذه الحرية ، مما

أدى إلى الإنهيار الخلقى والاجتماعى ، والاستهانة بالآداب العامة ، وضعف الوازع الدينى . لقد امتدت هذه الحرية إلى الكنيسة ورجالها فانصرفوا عن أداء مهمتهم الرسمية ، وانغمسوا فى ملذات الحياة ، ودخلوا دوامة الصراع للوصول إلى السلطة الزمنية . لكل ذلك ، قامت الحركات المنادية بالإصلاح الدينى ، والمطالبة بالعودة إلى بساطة المسيحية ، والتمسك بالإيمان والعقيدة والروحانية لأنها الوسيلة المثلى لإضفاء الطمأنينة والسكينة على المسيحى .

أهم مصلحى هذه الفترة سافونارولا ، ومارتن لوثر ، وكالفن .

خلفية فنية :

كان الفن قبل مجىء عصر النهضة فنا دينيا ، كنسيا ، لارتباطه الشديد بمؤسسات الكنيسة ، وهيمنتها عليه . إن الكنيسة فى أساسها تنفر من كل ما هو وثنى ، بل وتعارض إظهار مباهج الحياة فى الأرض ، والدعوة إلى ملذاتها ، لأن الكنيسة ترى فى مثل هذه الحياة المؤقتة ، مرحلة تقود الإنسان إلى حياة حقيقية ، يجب أن يعمل لها الإنسان ، حتى ينعم بالسعادة الأبدية فى الدار الآخرة . ومن هنا كان على الفن مسايرة هذه الأفكار والانجراف فى تيارها ، فظلت الموضوعات الفنية محصورة فى تصوير النزعات السامية وتمجيد حياة القديسين والرسل ، وإبراز قصص وحكايات استشهادهم ، والتركيز على تجسيد طهارة مريم العذراء ، ومعانى الكتاب المقدس ، بل ما يحويه من فضائل دينية ، كل ذلك فى إطار لونى يُدخل البهجة على النفس مع اسراف فى استخدام اللون الذهبى . لقد رفضت الكنيسة اللوحة التى تُفصح بالعواطف والانفعالات النفسية ، أو تصور جمال الجسم الإنسانى ، أو تُبرز الأشياء الجميلة من حول الإنسان ، أو تُضفى المرح ، وتُشيع البهجة والقوة على واقع الحياة .

هكذا كانت حال التصوير قبل النهضة .

وجاء عصر النهضة بإنسانيته ، فسقطت كل الأقنعة التى كانت تحجب أنظار الفنان ، فاستطاعت عينه المتحررة اختيار المناظر الطبيعية ، ومظاهر الحياة اليومية جنبا إلى جنب مع الموضوعات الدينية . لقد أعاد فنان عصر النهضة استكشاف الإنسان واستعراض جسده ، سواء فى حالة الحركة ، أو السكون كمعيار حقيقى للحكم على كل الأشياء ، وقد أدى ذلك إلى زيادة العناية بدراسة التشريح للوصول إلى أسرار البنية الإنسانية ومعرفة المزيد عن قدرات وطاقات الأعضاء والعضلات . فتعددت الدراسات عن الجماجم ، والايماءات والإشارات ، وحركة الجسم ، ونسبه ، ومقاييسه الهندسية ، والرياضية ، والحسابية .

فى هذه الفترة تراجع الموضوع الدينى قليلا ليُفسح المجال لموضوعات الحياة اليومية ،



العشاء فى عمواس – رمبرانت

فيرفض فنان مثل تشيما بوى تقاليد الفن البيزنطى ، ويحرص تماما على إبراز العواطف الإنسانية ، ومكنونات النفس البشرية . ويتابع جيوتو من بعده هذا الأسلوب ، حتى اتسمت لوحاته بالبساطة والدرامية ، مع الشعور بعمق الميدان . أما ما زاتشيو فقد اهتم بتناقضات الظل والنور كى يُضفى التجسيم على شخوص لوحاته . وفى النهاية تظهر مرحلة الفنان العبقرى الذى يجمع إلى جانب مهنة الرسم ، ولعه بالرياضيات ، والموسيقى ، والعلوم ، إنها مرحلة الشمولية ، بداية بفيروكيو و ليوناردو دافنشى ونهاية بالعبقرى مايكل انجلو ، وهنا تأخذ اللوحة شكلا جديدا يتسم بالإنسانية ، والمثالية فى أوجها مع لوحات رافاييل .

على أية حال ، إن سيادة النزعة الفردية الدنيوية ، أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية ، وهذا يتمشى مع النزعة العقلية التى سادت العصر ، والتى جعلت الفنان يتمسك بالقيم الرياضية ، ويُصر على أن يتحقق التوازن والإنسجام فى العمل الفنى .

لقد كانت النهضة الإيطاليةمرحلة تحول الفن من العصر الوسيط إلى فن جديد له قيمه ، وموضوعاته ، وأسلوبه . لقد كان هذا التطور خطوة نحو الأمام ، خطاها الفنان نحو خلق صورة طبيعية ، أسهمت فى ابداعها تلك النظرة النحتية البحتة ، فأصبح التجسيم والبروز وتنغيم القيم اللونية ، والاهتمام بالخط ، وإظهار القيم الحسية ، سمات هامة من سمات فن النهضة ، كذلك كان اكتشاف المنظور وقواعده ، سببا فى أن يبتكر الفنان فضاء جديد ، يختلف عن ذلك الفضاء المقدس فى العصر الوسيط ، وقد أقام هذا الفضاء على أساس من الخطوط الوهمية المتشابكة التى تبدأ من أطراف اللوحة لتصب وتلتقى كلها عند نقطة تغوص فى عمق فراغ اللوحة ، فيُصبح كل ما فى اللوحة من أشكال بمثابة المجال الهندسى لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والأفقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة ، وتعتبر بمثابة قانون الجمال والانسجام .

إن الحرية التى تمتع بها الفنان فى اختيار موضوعاته وأسلوبه ، جعلت النظرة اليه تختلف كثيراً عن العصر الوسيط ، فبعد أن كان حرفيا ، أصبح فناناً مبدعاً ، وقد ظهرت رياح التغيير أول ما ظهرت فى الفن الإيطالى الذى وصل إلى قمة تطوره وازدهاره . بل أصبح العصر الذهبى للفنون التشكيلية ، وفيه ظهر وعاش عباقرة ، اعتبرهم العالم أعظم الأساتذة على مر التاريخ . عموما يمكن التميز بين ثلاثة تيارات متعاقبة خلال عصر النهضة :

- التيار الأول ــ اهتم بالإنسان .
- التيار الثانى ــ اهتم بالمنظور .
- التيار الثالث ــ أهتم بالظل والنور .

أيضا يمكن القول بأن فن عصر النهضة قد مر بأربع مراحل :

مرحلة أولى : وفيها اهتم الفنان بما فى الفن من عنصر الواقعية ، بل ومحاكاة الطبيعة محاكاة مباشرة . واهم فنانى هذه المرحلة ، تشيمابوى وجيوتو وبيزانو . ولقد سار فن التصوير خلال هذه المرحلة فى اتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الأول : معالجة الموضوعات الدينية أو ما يمكن تسميته فن الرهبان .

الاتجاه الثانى : الاهتمام بالإنسان كمحور للكون أو ما يمكن تسميته فن الإنسانيين .

الاتجاه الثالث : المزج ما بين الاتجاهين السابقين ، مما جعل الأعمال تتسم بالرقة والشاعرية . ويمثل هذا الاتجاه كل من : ب . جوتسولى و بوتشيللى .

مرحلة ثانية : وهى مرحلة اكتشف فيها الفنان طريقة للتعبير عن مطابقة الطبيعة ، فاقت



المسيح والعذراء فى منزل نازاريت - زورباران

أسلوب جيوتو وتغلبت عليه ، وهى تشمل أعمال كل من : مازاتشيو وجاكوبو دبلاكوريشيا .

مرحلة ثالثة : وهى مرحلة بلغت فيها روح عصر النهضة ذروتها ، فقد انتصرت على الواقعية وبرزت العناية بالشكل والأسلوب الفخم ، والإيماءة الملحمية ، والدرامية ، والإنسجام البالغ الكمال . وأشهر فنانى هذه المرحلة مايكل أنجلو ورافاييل وليوناردو .

مرحلة رابعة : وهى مرحلة بالغة الأهمية ، يُسميها البعض الأسلوبية ، أو التأنقية . وقد بدأت مع نهاية العصر الذهبى للنهضة . والأسلوبية تعبير مشتق من كلمة **Maniera** أى الأسلوب أو الطريقة ، وعلى ذلك فهى تعنى إخراج المرئيات فى صورة متشابهة فيها تكلف وتصنع من جانب الفنان من حيث التكوين ، والإنشاء ، والتعبير بخطوط وألوان مصطنعة متشابهة ، حتى لا يكاد الرائى يُحس بالابتكار والخلق والتجديد الذى يناسب كل موضوع الأمر الذى يُفقد الأشياء جمالها النوعى .

ويرى محمود عزت مصطفى أن « فن الطرائف يُطلق على أعمال تلك الطائفة من الفنانين « لا فتقارها إلى روح الإبداع ، وأخذها بأساليب الغير ، وتوسلها فى الأداء بحيل توحى بالمقدرة كما تضاعف من التأثير فى النفس بالإعجاب بآثارهم » .

لقد استخدم فازارى هذا اللفظ ليصف به الأعمال التى انتشرت فى تلك الفترة واعتمدت على أفكار عقلانية بعيدة عن العاطفة ، بل وبعيدة عن أية ملاحظة بصرية مباشرة » .

بدأت الأسلوبية مع بدايات عام ١٥١٠ فى توسكانيا ، وانتهت فى توليد ومع موت الجيريكو . إن تاريخ الفن ينظر إلى الأسلوبية كثورة ضد مثالية العصر الذهبى للنهضة ، بل ويراها نتاجاً لحركة الإصلاح الدينى المُضاد ، بهدف المحافظة على قوة ونفوذ الكنيسة بوسيلة فنية تعبر تعبيراً روحانياً مغايراً لذلك الفن الذى يُعبر تعبيراً دنيوياً إنسانياً . فحركة الإصلاح الدينى البروتستنتية ، التى قامت ضد فساد النظام البابوى وانغماسه فى الحياة ، قد قادت الذوق العام إلى هجر الصرامة الكلاسيكية ، والهدوء ، والنظام ، والتماثل ، والانسجام ، الذى ساد لوحة العصر الذهبى للنهضة ، كذلك ساهم الغزو الفرنسى لإيطاليا ، ونهب مدينة روما ، فى خلق جو غير مستقر ، سمح بنمو وتطور الأسلوبية من أجل إيجاد معنى جديدا للمثال ، خاصة وأن النفس قد تاقت وقتها إلى نوع من التحريف ، والإفراط ، والمبالغة ، والقلق ، لذا جاءت الأشكال ملتوية ، وحاول الفنان تحطيم الحقيقة والواقعية ، وأطلق لخياله العنان ، كى يُريح تلك الروح القلقة المرهقة .

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول بأن الأسلوبية ، ثورة واعية ضد كل التقاليد والقواعد التى يمثلها رافاييل ، ونظريته عن الجمال المثالى ، التى قادت الفن إلى طريق مسدود ، ووضعت الفنانين فى مأزق . وهى أيضا « تعبير عن الحالة العقلية للفنان فى عالم متضارب ، تجتاحه الأزمات السياسية والاقتصادية » .

وهناك من يرى أن الأسلوبية هى (همزة الوصل ما بين فن العصر الذهبى للنهضة وفن الباروك ، أو هى حد فاصل بينهما) .

عموما كان كل من ليوناردو ومايكل انجلو قمة من قمم الطور الثانى للنهضة التوسكانية ، وقد أعطت أعمالهم أولى المؤشرات لظهور أفكار جديدة تتعارض مع أسلوب عصر النهضة ، وتمثلت هذه الأفكار فى انشغال ليوناردو بالبحث فى حلول لمشاكل الظل والنور ، ومعالجة مايكل أنجلو العنيفة للشكل .

لقد شكل المذهب الإنسانى وجدان وفكر مايكل انجلو ، كما تملكته النزعة الدينية . متمثلة فى تعاليم سافونا رولا - ولذلك كان عليه أن يجد الصيغة الملائمة للتوفيق ما بين أشكاله وأفكاره الوثنية ، وبين ما هو سائد من تقاليد ونزعات مسيحية ، وكانت الأفلاطونية هى الصيغة المثلى ، مما جعل أعماله مزيجا من الجمال - بوصفه مثالا مطلقا أزليا - والفلسفه بروحانيتها المطلقة . إنها تجسيد للمسيحية والأفلاطونية ، للتدين والوثنية .

ومع أواخر سنوات عمره امتلأ وجدانه بنوع من التخاذل جعل رسومه وتماثيله تبدو على غير طبيعتها ، بل تشوهت نسبها التشريحية وبذلك بدأت اللبنة الأولى لنوع من التكلف ، الذى صار أسلوبا فنيا فيما بعد .

ويستمر نمو الأسلوبية ، على يدى بيسفومى **Beccafumi** الذى بدأ يستخدم تأثيرات قوية للمنظور ، ويوزع الألوان فى براعة وعناية مع الاهتمام بتأثيرات ضوئية متوهجة .

عموما لقد طوع الأسلوبيون المفهوم الكلاسيكى . وأعطوه نكهة جديدة ، فالأشكال كانت نحيلة ، وتُرسم باستطالة ، كما أنهم استبدلوا قواعد تجسيم الحجوم بالتأليف والتركيب التسطيحى واستخدموا تأثيرات الضوء غير المتوقع ، مما مهد الطريق لكارافاجيو .

عموما كان فن عصر النهضة يضع فى اعتباره الاهتمام بالتعبير عن مثل أعلى دنيوى يتسم بالرقة والأناقة مع مراعاة الصيغة الواقعية للإضاءة وبذا أغفل الحقائق الروحية العميقة .

بعد هذه الرحلة السريعة نتناول أشهر وأبرز فنانى الضوء ، وسوف نمر على بعضهم مروراً ، ونقف عند بعضهم الآخر وقفة تفصيلية ، لما لهم من آثار بارزة ، تعدت حدود شخصياتهم وبلادهم ، لتؤثر فى الآخرين تأثيراً مباشراً ، وغير مباشر . وسوف نتبع نفس الأسلوب مع المدارس الفنية المختلفة .

الضوء عند مازاتشو :

(توماسو دى سيرجيوفانى دى مونى **Tommaso di ser Giovanni di mone** ولد عام ١٤٠١ فى سانت جيوفانى فالدارنو قرب فلورنسا التى عاش فيها ما بين ١٤٢٢ - ١٤٢٨ ثم رحل إلى روما . حيث مات هناك عام ١٤٢٨ ، عن ٢٧ عاما)

كان لكل من الضوء والظل ، عنصرى التوليفة التى لجأ اليها مازاتشو فى بناء لوحته . هذه التوليفة كانت أقدر الوسائل على تأكيد الصفة التشكيلية التى كانت فطرة مازاتشو تميل إليها ، إذ ساعدته على تكتيل وإبراز ملامح الجسد الإنسانى ، وإضفاء نوع من الاستدارة على الأشكال ، التى بدت عنده ، وكأنها سمات أو منحوتات .



عذراء الصخور - ليوناردو

وخير ما يؤكد مثالية مازاتشو ، لوحته الطرد من الفردوس ، ففى هذه اللوحة حرص مازاتشو على تأكيد الشكل الإنسانى (آدم وحواء) فلجأ إلى الأضواء الجانبية ، التى تساعد على إضاءة السطوح القريبة منها ثم ينتشر الضوء إلى باقى أجزاء الجسم ، ويخلق مناطق ضوئية متدرجة الكثافة ، يقل فيها الضوء باستمرار إلى أن ينعدم فى المناطق البعيدة التى تبدو منطقة ظل كامل تتناقض مع مناطق الضوء السابقة ، فيؤكد كل منهما الآخر وتتم الاستدارة التى هدف اليها الفنان .

ويؤكد برنارد هذا القول إذ يرى أن الضوء فى اللوحة « يأتى من الجهة اليمنى » ، للصورة ، منعكسا على كل من جانبى الشكل ومتجها تدريجيا نحو الظل .

ويرى فينتورى « أن مازاتشو أول من أعطى الأجسام البشرية صفة الاستقرار والرسوخ ، وتميز أسلوبه بنوع من التركيب الذى يُساهم فى إظهار الأشكال فى بناء محكم .

ويُضيف فينتورى أن معالجة التظليل عند مازاتشو « تقوم على أساس استغلال المحايدات » بدرجاتها المختلفة ليؤكد بها عتمة الظلال بغية مضاعفة التأثير بقوة البروز .

إنه يعتمد فى « تحقيق قوالبه التشكيلية بصورة كاملة على التظليل » .

لقد ساهمت تناقضات الظل والنور تدريجاتها فى اضفاء مزيد من التأكيد على القيم الدرامية والنفسية التى صاحبت هذا الحدث ، آدم أبو البشر ، فى لحظة خجل وندم ، وأمنا حواء فى أول هزيمة تتلقاها ، وأول خيبة أمل . لقد أحاط الفنان شخصيتى اللوحة ، بما يشبه المنظر المسرحى ، فإلى اليسار باب جانبى ، يؤدى إلى دنيا الواقع التى عليها أن يحياها ، أما باقى اللوحة ففراغ هائل قد يكون سماء أو هى الأرض .

ليوناردو داڤينشى :

(ولد ليوناردو فى ١٥ أبريل عام ١٤٥٢ فى قرية انشيانو بالقرب من المدينة الصغيرة ڤينشى فى توسكانيا من أب فلورنسى يدعى بيرو . تتلمذ على يدى الفنان فيروكيو (اسمه الحقيقى اندريا دى ميكيلى دى فرانشيسكو تسيونى) لمدة ستة أعوام ، إلى أن أصبح عضوا فى نقابة لوك للرسامين عام ١٤٧٢ . قام بأول عمل فنى خاص به عام ١٤٧٨ . درس فى فلورنسا ، الرياضيات ، والميكانيكا ، والآلات ، والجيولوجيا ، والطب ، كما تأثر بالأعمال الفكرية لكل من أرجيرو پولس ، والبرتى ، والفيزيائى باولو تسكانيلى .

مقدمة :

كان ليوناردو ، الفنان الذى وصفه معاصروه بالعملاق ، العالم ، الفنان ، الكاتب ، المخترع ، الرياضى ، الهندسى ، الموسيقى . ولقبه من جاءوا بعده ، بالرجل العالمى الشامل الذى سبق عصره .

كان فنانا ، يختلف عن كل معاصريه ، فهو لم يأخذ بالنزعة المثالية ، ولا بالأفلاطونية الجديدة ، كما أنه لم يحاول الرجوع إلى الفلاسفة الأغريق أو الرومان . بل اعتمد فى بحوثه العلمية ، على الملاحظة والتجربة الحسية المباشرة ، بعيدا عن كل نظرة ميتافيزيقية ، لذا كان مذهب أرسطو ، أقرب المذاهب إلى نزعته العلمية .

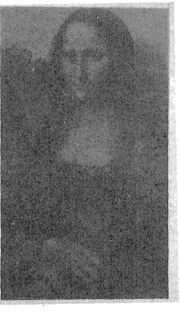
أما فى فنه ، فقد رفض الاعتماد على الحيل المعتمدة على العقل ، مفضلا البصيرة والتجربة الباطنة ، ساعيا وراء الأخيلة والرؤى ، وهذا يُفسر تلك الغلالات الدخانية السحرية ، التى تشيع فى جوانب لوحاته وتُضفى عليها مزيداً من الغموض والأسرار ، مما جعلها تبدو ، وكأنها همهمات خفية يهمس بها الفنان .

الضوء عند ليوناردو :

كان هذا الفنان ، من أهم فنانى الضوء التشكيلى سواء فى هيئته الفيزيائية أو النفسية . أهم ما يميز لوحاته فى هذا المجال :

استخدام توزيعات النور والظل وتدريجاتها استخداما مقصوداً لذاته ، إذ أنه كان يسعى إلى إضفاء نوع من التجسيم ، والاستدارة ، والليونة على أشخاص لوحاته وأشكالها . اشتهرت لوحاته بنوع من الغيومية وبغلفها بغلالة رقيقة . هذه المثالية الغيومية ، أثرت على صلابة الخط عنده ، فرفض هذه الصلابة ، لأنها تتنافس مع مثاليته ، لذا غابت الخطوط الصريحة فى أغلب أعماله ، وشاع التباين بين الألوان ، والتدرج المدروس لعنصرى الظل والنور .

سادت عصره نزعة فنية ، ترمى إلى تحقيق الاستدارة والبروز فى اللوحة ، بالإضافة إلى العمق ، والإحساس بالأبعاد ، وتحديد علاقة الأشخاص والأشكال بما يُحيطها من فراغ ، وكانت لوحة ليوناردوعامرة بكل هذه الحيل ، بل فاق فنانى عصره ، لأن مثاليته ساعدت على تحقيق كل هذه المتطلبات .



صورة الموناليزا - ليوناردو

الضوء عند ليوناردو ، أساس ، وحقيقة ، ومظهر اللون . لذا تخير مجموعة من الألوان الساخنة والباردة ، تتلاءم مع ما يعشقه من غيومية وتضاد لونى وفى هذا المجال ، رفض التقليد السائد فى عصره ، والذى يُنادى بإضافة الأبيض إلى اللون للحصول على الإشراق الكامل والاستضاءة ، أما الأسود فإنه يساعد على إضفاء القتامة والدكنة على الألوان .

على أية حال تنقسم دراسة الضوء عند ليوناردو إلى قسمين :

القسم الأول : دراسة الضوء ذاته كهيئة فيزيائية :

كان لمؤلفات الحسن بن الهيثم ، أكبر الأثر على عقلية ليوناردو ، خاصة فيما يتعلق بالضوء . وقد وصلته نظرية ، ومؤلفات ابن الهيثم عن طريق ما نقله العالم البولونى فيتلو Witelo عام ١٢٦٠م . أيضا ، اطلع على كتاب المناظر لابن الهيثم ، فقد ترجم إلى اللاتينية عام ١٥٧٣ تحت عنوان « الذخيرة فى علم الاوبطيقى » « للهازن » .

بدأ ليوناردو ، بدراسة الضوء عام ١٤٩٠ ، بعد أن جذبته مجموعة كتب فى هذا العلم فى مكتبة قلعة باڤيا . وبقراءته لنظرية ابن الهيثم فى رؤية الأشياء ، قرر خطأ نظرية أفلاطون وإقليدس فى هذا الشأن ، بل ويقطع باستحالة انتقال الضوء من العين ذاتها إلى الأشياء . ظل هذا العنصر يداعب أفكاره طويلا ، فأجرى خلال حياته مجموعة من الدراسات والتجارب ، أهمها ، تجربة لإثبات أن الضوء يسير فى خطوط مستقيمة .

أخذ ليوناردو قطعة من الورق وثقبها ثقبا صغيرا ، وأخذ يراقب سير الضوء فى خطوط مستقيمة وخروج الضوء من الثقب على هيئة قمع . (أملى هان) ، (ليوناردو داڤينشى) ودفعته دراسة الضوء ، إلى دراسة العين ذاتها

دراسة تشريحية ، فرسم تفاصيلها بدقة متناهية .

ولم يكتف ليوناردو بما سبق ، بل توصل بعد أبحاث طويلة ، إلى ابتكار مصباح ضوئى ، يشع ضوءا قويا . هذا المصباح ، « عبارة عن كرة من الزجاج تشبه آنية السمك ، وأدخل ليوناردو فيها أسطوانة زجاجية ، وملأ الكرة بالماء ، ووضع فى الأسطوانة ، مصباح زيت الزيتون بشريط صغير .

القسم الثانى : دراسة الضوء من الناحية الحسية :

سعى ليوناردو لاستخلاص مثاليته التشكيلية ، ومن بين العديد من الدراسات النظرية والعملية ، التى أجراها على عنصرى الظل والنور ، والمنظور الجوى وأثره على الألوان ، لذا تتسم لوحاته باتساع مناطق الظل وتصارعها مع مناطق الضوء ، إذ أنه يرى الفاتح والقاتم ، أو النور والظل ، جناحى العمل التشكيلى ، فهما من خلال تصارعهما يجسدان فى النهاية الشخوص والأجسام ، ويضفيان عليها قيماً جمالية ، ويقول ليوناردو عنهما فى كتاباته تحت اسم مقالة فى فن الرسم :

« إن النور والظل سحر عظيم إذ يخلقان نوعاً من الجمال الذى يسبى العقل ، ويفتتن الوجدان ويمكن أن نجد تأثيرهما على وجوه أولئك الذين يجلسون أمام أبواب منازلهم المظلمة . إن العين سوف ترى أجزاء الوجه التى تقع فى الظل تضيع ، وتذوب وسط الظلمة الداكنة ، ويتداخل الظل مع ظلمة الأبواب ، أما الأجزاء التى تقابل الضوء القادم من السماء — وعن طريق استخدام التناقض ما بين النور والظل — فإنها ستكسب نوعا عظيما من البروز والوضوح والجمال .

لذا فإن البعض يعتبره من رسامى البرد الليلى ، بل ويرى فيه عاشق من عشاق — ساعات الليل . وقد دعم وجهة نظره هذه بالإشارة إلى لوحة الجيوكنده التى تشكل وجه المرأة فيه من النور والظل ووصفها بأنها ساكنة فى ضوء بداية الليل وقد كتب فينتورى ، أن ليوناردو قد أكد هذا الرأى بقوله :

إن وجوه البشر لتبدو فى أكمل بهائها عندما يقبل المساء ، وحينما يكون الطقس غائماً . . وإن أضواء النهار تبدد ذلك البهاء . . وأن الظلال الداكنة لا تدعنا نرى شيئا ، وخير الأمور الوسط .

لقد تعددت نصائحه للرسامين ، كان أهم هذه النصائح فيما يتعلق بهذه النقطة ، والتى فيها فصل الخطاب فى تحديد أفضل الأضواء ، التى يعشقها ، والتى تساعده على خلق مثاليته . أنه يطلب من الفنانين تجنب الضوء الذى يُلقى ظلالا ممتدة حتى لو كانوا يرسمون فى الهواء الطلق ، وعلى الفنان ، إذا كان يرسم فى ضوء الشمس ، أن يستخدم فناء أسواره عالية وتُطلى جدرانه بطبقة من اللون الأسود ، ثم يضع على هذه الحوائط قطعة من الكتان الأبيض . إن الضوء المثالى سيسقط فى هذه الحالة على الشىء المراد رسمه بطريقة غير مباشرة وبزاوية قد تصل إلى ٤٥ درجة .

إن التظليل عند ليوناردو يبدى ميلا إلى صفة الهمس إذ أنه على خلاف فنانى عصره ، يفرد مساحة واسعة للظل ، بهدف إضفاء نوع من الطراوة والليونة على تحديد الأجسام . هذه الطريقة تجعل الأشكال رغم ماديتها ، وثقلها ، تبدو وكأنها عائمة فى فراغ اللوحة ، إذ ليس لها حدود واضحة ، وما ذلك إلا لأن ليوناردو ، قد رفض الخطوط الخارجية للأشكال ، لأنها فى رأيه تفصل القوالب التشكيلية عن أرضية اللوحة ، لذا أصبحت الأجسام فى لوحاته مفتوحة على الظلال والأضواء التى تنبع من خارج الأجسام .

إن هذه الطريقة جعلت ليوناردو ، يبتكر فكرة المنظر المفتوح الذى يختص صور الأشخاص ، فأصبحت هناك وحدة بين شخوصه ، ومناظره ، بل يمكن القول بأن هناك أندماجا بينهما . (لوحة عذراء الصخور) .

لقد تميزت أعماله الأولى بدرجاتها الضوئية القليلة ، ولم يستخدم الألوان الوضاءة المشرقة ، التى كانت سائدة فى القرن الخامس عشر . ومع تطوره الفنى ، زاد اهتمامه بالنور والظل ، وخلق من تناقضاتهما العديد من لوحاته ، وخير مثال على ذلك ، لوحته عذراء الصخور التى رسمها مرتين ، ففى المرة الأولى يظهر إحساس ليوناردو الطبيعى بالنور والظل ، فقد أضاء شخصياته من خلال الأشعة المتنوعة القوة . أما فى المرة الثانية (لوحة لندن) فإن الضوء مسلط من منبع ضوئى وحيد يتركز على الوجه والرءوس بحيث يصبح الجزء الأكبر منها فى الظل .

إن لوحة عذراء الصخور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للعواطف قد تراجعا عند ليوناردو إلى المرتبة الثانية بعد أن ركز كل جهوده لحل مشكلة الفراغ والشكل فى علاقتها بالنور والظل .

إن لوحة عذراء الصخور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للعواطف قد تراجعا عند ليوناردو إلى المرتبة الثانية بعد أن ركز كل جهوده لحل مشكلة الفراغ والشكل فى علاقتها بالنور والظل .

إن غيومية التظليل ، أو ما يسمى سوفاماتو Sufumato ، تمثل المثالية الثانية فى فن ليوناردو ، ومن أجلها رفض كافة العناصر البصرية التى لا تتلاءم معها .

ويقول عزت مصطفى عنها إنها التأثير الناشىء عن انغماس الشكل فى الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق .

إذن ، هذه الغيومية ، تعنى اهتمام ليوناردو بتأثير المنظور البصرى والجوى على الألوان ورؤيتها ، وأثر الانعكاسات الضوئية واللونية ، الناتجة عن تلك الأتربة ، وقطرات الماء والرطوبة العالقة بالهواء ، والتى تتراكم ، فتشكل سحابة غازية ، دخانية . هذه السحابة ، غالبا ما تمنع ألوان الأشياء البعيدة من الوصول إلى العين ، فى قمة نقائها وشدتها . لذا يُلاحظ أن لون الأشياء البعيدة ، تبدو باهتة ، وأقل لماعية ، بل وتقترب من الإعتام أحياناً .

أيضا ، يمكن إرجاع هذه الغيومية إلى ما حدث من تداخل بين الألوان التى من فصيلة واحدة ، سواء أكانت ساخنة ، أو باردة ، إذ أن تجاور لونين كالأحمر والبرتقالى مثلا فإنهما سيميلان نحو البرودة ، بسبب تأثير انعكاسات الألوان المتنامة .

هذه الظاهرة تجعل الرائى لا يميز بدقة لون هذه الأشياء القابعة فى خلفية المنظر .

وما من شك فى أن لهذه الظاهرة علاقة مباشرة بتلك المجموعة المحدودة جداً من الألوان والمحايدات التى كان ليوناردو يلجأ إليها . ففى لوحة الموناليزا مثلا يتضح تماما أثر هذه الغيومية إذ يبدو فيها « انغماس الشكل فى الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق ، كما نرى فى خلفيتها ذلك المنظر الطبيعى الذائب فى ضبابية وغيومية جعلته يتسم بالرقة والشاعرية .

على أية حال ، كان للضوء فى لوحات ليونارد وظائفه المتمثلة فى التجسيم ، والربط ما بين العناصر المختلفة ، وخلق التعبير الدرامى ، ثم أخيرا إضفاء نوع خاص من الصمت اللطيف على لوحاته ، من خلال تلاعب بالظلال وأشباه الظلال والغيومية . إنه وسيلة ليوناردو المثلى للهرب من سلطان الشكل ، والإيحاء بالتنويعات المختلفة من خلال تنويع درجاته .

خاتمة لعصر النهضة :

مع نهايات هذه الفترة ؛ إعتقد الفنان أنه قد وصل إلى منتهاه ، وأن المشكلة دانت له بانتصاره على عنصر الضوء وواقعيته . إلا أنه فى الحقيقة ومع بداية الوصول إلى حل المشكلة ، ثارت مشكلة أخرى ظلت قائمة ، تؤرق الفنان حتى منتصف القرن التاسع عشر . لقد تشعبت المشكلة المحلولة إلى شقين ، إحتار بينهما الفنان ، وأخذ يسأل نفسه ، هل أنمى عنصر الضوء وأركز عليه وحده ، وأظل أعمل على تطويره ، حتى أصل به إلى النهاية ؛ مُضحيا بالشكل والتجسيم ، ومغفلا الإحساس بالحجم والمادة ؟ أم أهتم بالشكل كأساس وأجعل الضوء مكملا وتابعا له ؟

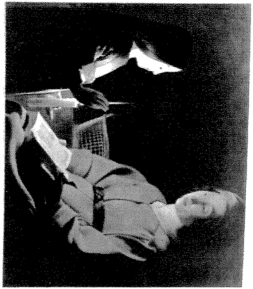
لم يجد فنان القرن السادس عشر إجابة حاسمة لهذا التساؤل ، فترك المشكلة برمتها لفنان القرن السابع عشر ، الذى سعى جاهداً للإجابة على كل هذه التساؤلات .

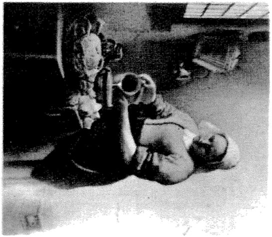

ريتشارد الثانى ـ دلتون ديتبش

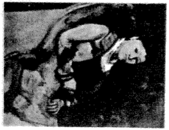

باكوس ـ كارافاجيو


منظر طبيعى ـ بوسان

العذراء ـ جورج ديلاتور




الخادمة تصب اللبن ـ فيرمير


من أعمال سيزان

عذراء الصخور ـ ليوناردو



